

UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte



“La Obra Precolombina de la cultura Palta desde la filosofía Andina: propuesta ‘estética’ de armonización dinámica”

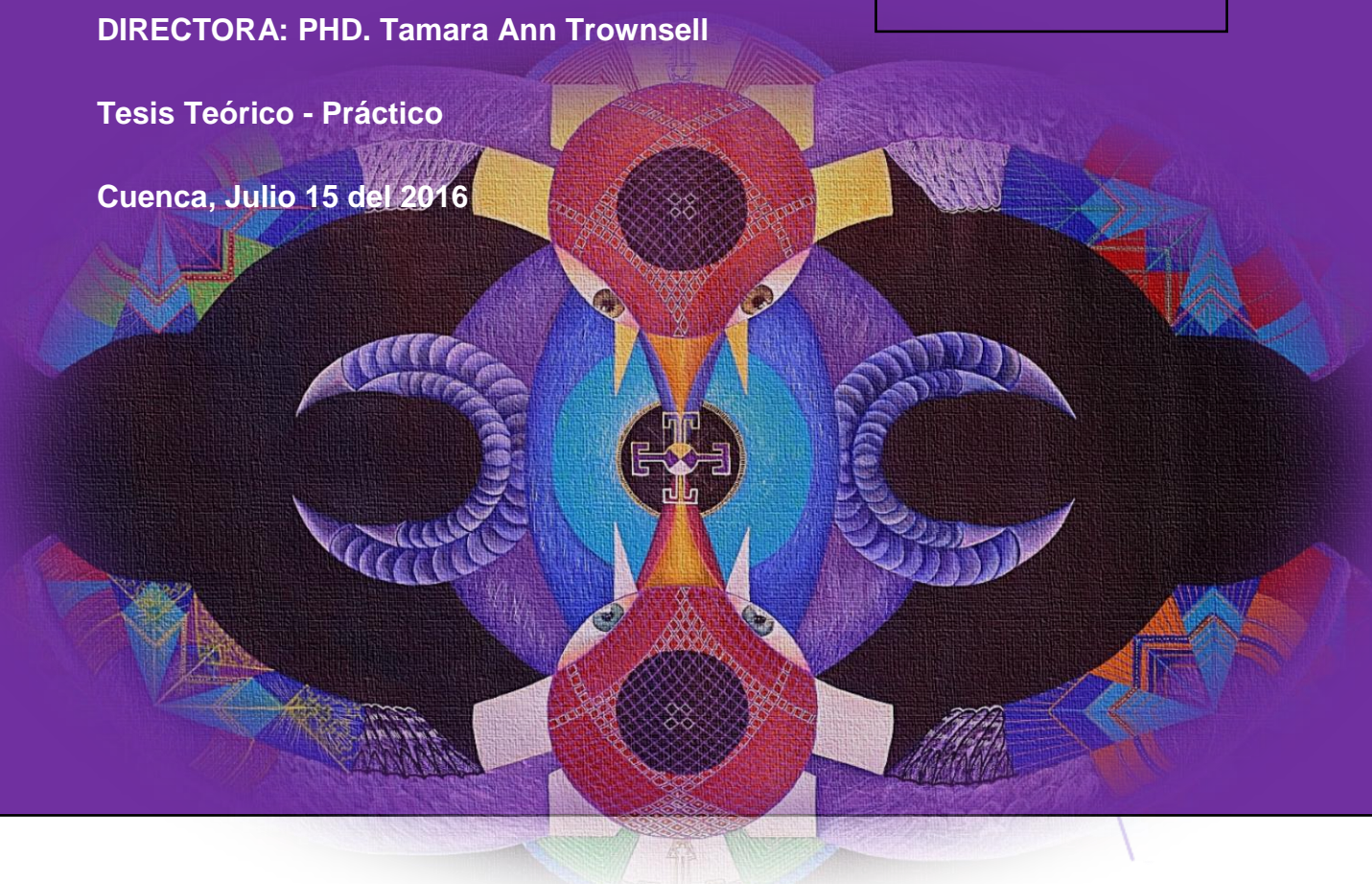
Tesis previa a la
obtención del título de
**Magister en Estudios
del Arte**

AUTOR: Favio Daniel Caraguay Córdova

DIRECTORA: PHD. Tamara Ann Trowsell

Tesis Teórico - Práctico

Cuenca, Julio 15 del 2016





Resumen

Enfocado en una re-orientación a la “obra rupestre,” el presente estudio filosófico-simbólico-artístico busca contribuir con nuevas formas de generar arte desde la geometría sagrada andina presente en el arte precolombino de los pueblos originarios del Abya Yala. Esta forma de arte enfatiza la interrelación e interacción entre todas las formas de vida visibles y energéticas y la búsqueda del equilibrio dinámico que sana y armoniza la existencia en la tierra-cosmos que en conjunto forman la base de su filosofía. En perspectiva de esta situación el presente proyecto examina las obras precolombinas de la cultura Palta por medio del lente filosófico andino para comprender la interrelación del ser humano con los demás seres existentes a través del abordaje conceptual de los principios andinos. También se analizan estos artefactos andinos desde la conceptualización histórica y desde estudios de casos enfocados en la geometría y semiótica del diseño andino precolombino. Los fundamentos establecidos en este trabajo pueden fomentar propuestas artísticas que apelan a la generación de composiciones armónicas además de impulsar un estado de conciencia que materialice la interrelación y armonía dinámica con el todo.

Palabras claves

Cultura Palta – Filosofía Andina – Paridad – Pacha – Armonía - Armonización dinámica – Sumak kawsay – Chakana – Katari - Ritos – Semiótica andina – Obra precolombina – Arte Palta – Obra rupestre – Arte Andino.



Abstract

Focused on a re-orientation toward pre-Columbian art, this philosophical-symbolic-artistic study seeks to contribute with new ways of generating art through Andean sacred geometry present among the artistic productions of the first nations of the Abya Yala. This art form emphasizes the interrelation and interaction among all forms of life – both visible and energetic – and the search for dynamic equilibrium that heals and harmonizes existence in the Earth-cosmos, which together form the basis of this philosophy. In light of this situation, this project examines pre-Columbian works of art from the Palta culture through an Andean philosophical lens to understand the interrelation between the human being and all other beings through a conceptual framework based on Andean principles. These artifacts are also analyzed historically as well as through case studies focused on geometric and semiotic analysis of pre-Columbian Andean design. The foundations established in this study can foster artistic proposals that encourage harmonic compositions and a state of consciousness that allows us to materialize interrelation and dynamic harmony with the whole.

Keywords

Palta Culture – Andean Philosophy – Parity – Pacha – Harmony – Dynamic Harmonization – Sumak kawsay – Chakana – Katari - Rites – Andean semiotics – Pre-Columbian Art – Palta Art – Andean Art.

Líneas de Investigación

La perspectiva del presente estudio investigativo se ha dirigido en base a las líneas de investigación artística, creación y producción establecidas en la facultad de artes de la Universidad de Cuenca, entre estas líneas de investigación tenemos:

1. Creación y producción en las artes y el diseño.
2. Conservación y salvaguardia del legado patrimonial.
3. Estudios de teoría, estética, crítica e historia del arte y el diseño.



Índice de contenidos	Pág.
Portada	1
Resumen	2
Palabras claves	2
Abstract	3
Keywords	3
Líneas de Investigación	3
Índice de contenidos	4
Dedicatoria	8
Agradecimiento	9
Introducción	10
Capítulo 1	12
EL ARTE PRECOLOMBINO Y EL PRIMITIVISMO	12
1.1. Culturas precolombinas del Sur del Ecuador	15
1.2. Antecedentes de la cultura Palta	16
1.3. Culturas de la confederación Palta	18
1.4. Estudios arqueológicos y antropológicos de los Paltas	20
1.5. Cosmovisión de los Paltas	22
Capítulo 2	25
FILOSOFÍA ANDINA	25
2.1. Generalidades	25
2.2. Pacha	28
2.3. La paridad	29
2.4. El ayni	31
2.5. La interconexión	32
2.6. El sumak kawsay	33
2.7. Armonía dinámica	35
2.8. Mundo visible y mundo invisible	36
2.9. Espacios sagrados de sanación y armonización dinámica	37
Capítulo 3	41



ANÁLISIS DEL ARTE PALTA EN BASE A LA SEMIÓTICA ANDINA	41
3.1. <i>Arte precolombino Palta</i>	42
3.1.1. <i>Caso ejemplar – Sol Palta</i>	45
3.1.1.1. <i>Metodología de análisis</i>	46
3.1.1.2. <i>Descripción</i>	46
3.1.1.3. <i>Trazado armónico: Ley de Bipartición</i>	47
3.1.1.4. <i>Signos independientes</i>	48
3.1.1.5. <i>Ensayo de interpretación</i>	48
3.2. <i>Chakana Andina</i>	49
3.2.1. <i>Construcción geométrica de la chakana</i>	52
3.2.2. <i>Caso de Estudio: Objeto Palta de los Chucumbambas</i>	55
3.2.2.1. <i>Ubicación geográfica</i>	59
3.2.2.2. <i>Antecedentes</i>	60
3.2.2.3. <i>Presentación icónica</i>	61
3.2.2.4. <i>Análisis iconográfico</i>	62
3.2.2.5. <i>Análisis iconológico</i>	64
3.2.2.6. <i>Análisis tropológico</i>	66
Capítulo 4	71
PROPUESTA ARTÍSTICA Y CREATIVA	71
4.1. <i>Dossier de artista</i>	72
4.2. <i>Descripción de la propuesta actual</i>	75
4.3. <i>Bocetos</i>	78
4.4. <i>Montaje, arreglos y registro de la obra final</i>	79
4.5. <i>Montaje</i>	79
4.6. <i>Registro de la obra final</i>	80
Conclusiones	87
Recomendaciones	89
Bibliografía	90
Anexos	97
<i>Anexo 1: Fotografías del trabajo de campo</i>	97
<i>Anexo 2: Fotografías del montaje de la exposición</i>	98
<i>Anexo 3: Catálogos</i>	99



Favio Daniel Caraguay Córdova, autor de la tesis “La Obra Precolombina de la cultura Palta desde la filosofía Andina: propuesta ‘estética’ de armonización dinámica”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en estudios del arte. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, 15 de Julio del 2016

Favio Daniel Caraguay Córdova

C.I: 1103774723



Favio Daniel Caraguay Córdoba, autor de la tesis "La Obra Precolombina de la cultura Palta desde la filosofía Andina: propuesta 'estética' de armonización dinámica", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 15 de Julio del 2016

Favio Daniel Caraguay Córdoba

C.I: 1103774723



Dedicatoria

A la presencia de mis abuelos quienes
me muestran el futuro desde su
pasado, para poder vivir mí presente en
armonía con el todo desde el sentir de
la nada.

A mis co-creadores: Alfredo y Francisca

A mis co-creaciones:

Nahúm - Samay - Aluna



Agradecimiento

Al hanan pacha: taita inti, mama *kylla*, cruz del sur, vía láctea, al *kuntur* y a la luz.

Al kay pacha: allpamama, *mamacocha*, Apus, mayus, al puma y a los runas.

Al ukhu pacha: huacas, energía, el vientre de la tierra, a la materia, al *amuru* y a la oscuridad.

A todos los seres que co-habitan en los lugares sagrados encontrados en el qhapaq ñan de nuestros abuelos.

A Tamara Townsell participe de esta co-creación de armonía dinámica con el todo.



Introducción

La limitada producción de estudios desde la filosofía andina sobre las obras precolombinas de la cultura Palta permite abordar la presente problemática investigativa desde una visión integral, para la creación de una propuesta artística armonizadora. Para entender los aspectos que conllevan a esta investigación, se retomarán los aportes que nos brinda la filosofía andina. Por ejemplo, en el libro *Qhapaq Ñan: La Ruta Inka de Sabiduría*, Javier Lajo fundamenta su investigación por medio del rompimiento de paradigmas occidentales y posiciona la filosofía andina por medio del estudio del *Yanantin*, pensamiento andino de la dualidad y complementariedad; del *Tinkuy*, a través de la proporcionalidad del círculo y el cuadrado; del *Tawa-Paqa*, la “vincularidad” o método de la cosmovisión andina; y del *Pachatússan* como el vínculo o soporte de la existencia.

El impulso hacia la armonización de la humanidad con todos los seres a través del arte no se contempla en los estudios del arte contemporáneo occidental. Los fundamentos del arte contemporáneo se basan en conceptualizaciones “estéticas” que justifican determinadas creaciones. En esta investigación se justifica la utilización de la palabra “estética” aunque se tienen otras apreciaciones del arte andino que no encajan en la visión de lo estético. Primero es un concepto utilizado en épocas posteriores a la creación de arte precolombino, utilizada por primera vez por Alexander Gottlieb Baumgarten (1735). En este proyecto no se abordará el análisis estético por su amplitud pero sí pondrá en cuestión ciertos aspectos del proceso investigativo, teniendo presente que el arte andino tiene otras concepciones más robustas del arte que conllevan a la sanación, armonización y equilibrio de quienes se exponen a estas experiencias artísticas y energéticas de la obra en cuestión.

El arte contemporáneo institucionalizado ha generado cambios en la apreciación artística, condicionados al pensamiento abstracto del crítico, curador y hasta el mismo artista inmiscuidos en el mercado del arte. Ahora enfocan sus discursos a justificar la obra a través de acoplar “estéticas” que argumenta tal creación, generando discursos tan amplios que no se perciben sensitivamente en la obra. Tal como se evidencia en la “crítica de arte,” el análisis de las “obras rupestres” separa cada elemento de la obra y primero los analiza desde justificaciones artísticas contemporáneas y luego



distorsionan su razón de ser desde una visión occidental que se basa en la separación y dualidad.

El arte posee “armas” muy poderosas que aluden a un despertar sensorial del ser humano a través de sus representaciones visuales que esbozan más allá del estudio de la esencia y percepción de la belleza (estética). Cada representación gráfica-artística muestra índices de su tiempo, pero también genera una trascendencia que rompe el tiempo y se proyecta infinitamente. Se pueden entender estos aspectos al conectarse sensitivamente con el arte andino que está en relación con el entorno donde se sitúa. Además es capaz de despertar o reactivar los sentidos del ser humano al lograr transmitir sensaciones internas mediante la interconexión entre la obra, el ser humano, la naturaleza y el cosmos. Estas sensaciones percibidas le llevan a entender el valor espiritual, visual, cultural y armónico que posee el arte de los ancestros, cuyas imágenes y espacios precolombinos estaban enfocados en la sanación y equilibrio dinámico de su pueblo con el entorno, aspectos que se abordarán en el estudio de la “Obra Precolombina de la cultura Palta desde la filosofía Andina: propuesta ‘estética’ de armonización dinámica”.

La obra precolombina de la cultura Palta se estudiará a través del análisis histórico, filosófico desde la visión andina, desde los estudios de casos por medio de la aplicación de la geometría sagrada andina y desde la semiótica del diseño andino precolombino, abordados en tres capítulos que aportarán a la concepción de una propuesta artística fundamentado en la filosofía, geometría y semiótica andina.



EL ARTE PRECOLOMBINO Y EL PRIMITIVISMO

El abordaje sobre el arte precolombino o el primitivismo ha sido casi siempre un tema polémico en los estudios de la historia y crítica del arte. Primero se ha considerado a este tipo de obras o artefactos separados de la historia por la no existencia de escritura, denominándose como prehistoria. Segundo, se ha catalogado como representaciones rudimentarias basadas en la superstición y la ritualidad por no encontrar parámetros que se acoplen a las explicaciones racionales, científicas o académicas.

Siendo muy complejo el abordaje del arte, es una limitante que el estudio académico haya generado espacios para la creación de nuevos fundamentos disciplinarios académicos como el surgimiento de la “estética” una disciplina que trata desde la rama de la filosofía occidental justificar problemas relacionados con la percepción y las condiciones de lo bello en el arte y la naturaleza que cubre un amplio campo de la representación sensible de la experiencia humana; sin embargo George Santayana sostiene que “Hoy en día el término ‘Estética’ no es sino una palabra imprecisa, últimamente aplicada en círculos académicos a todo lo que tiene que ver con objetos de arte o con el sentido de la belleza” (71). El término “estética” cuya subjetividad puede prestarse para justificar cualquier creación artística y denigrar a otras.

Con el surgimiento de la estética aparecen también los “museos”, “críticos” y “curadores” de arte quienes se han permitido categorizar y validar las diferentes manifestaciones artísticas humanas de acuerdo a apreciaciones muy personales del arte y del auge en determinado momento histórico y desde una visión desarrollista occidental, generando así distanciamiento teleológico entre los inicios del arte y el arte contemporáneo desde la mirada de occidente, delegándose siempre la apreciación del arte a “expertos”.

El arte precolombino, uno de los temas cuestionables, necesita del enfoque filosófico andino para entender estas manifestaciones del pasado que aún se encuentran vigentes en la memoria y que conviven con el arte contemporáneo. Las manifestaciones ancestrales del arte se remontan a miles de años de antigüedad y demuestran la importancia que tenían y tienen dichas creaciones, primero por el



dominio de los materiales que utilizaron para la permanencia en el tiempo, segundo por el dominio del dibujo y la gran capacidad de observación para captar imágenes de animales que se desplazan a grandes velocidades. No obstante, ¿cuál era el impulso que los llevaba a realizar este tipo de obras y cómo lo lograron? Interrogantes como esta han generado grandes debates que no necesariamente encajan con la evolución lineal del ser humano estudiados por la ciencia. Entre estas obras rupestres sus indicios se remontan al arte gráfico que se encuentra en las cuevas de Altamira, Chauvet y Lascaux en Europa que datan desde unos 25000 años de antigüedad, espacios que aún generan vibraciones y conmociones entre sus visitantes, el artista Miquel Barceló manifiesta que cuando visitó por primera vez Altamira pensó que “ha sido como volver al origen, que es el sitio más fértil. Creer que el arte ha avanzado mucho desde Altamira a Cézanne es una pretensión occidental vana” (110).

El arte rupestre se encuentra diseminado por todo el planeta tierra presente en diferentes culturas milenarias, a mencionar: En la isla de Sulawesi en Indonesia, al pie del monte Vindhyan en la India, las pinturas de la cueva de Magura (Bulgaria). En la Patagonia argentina, la Cueva de las Manos es una de las expresiones artísticas más antiguas de los pueblos originarios de Sudamérica desde hace 12000 años de antigüedad. En el norte de Australia se encuentra el Parque Nacional de Kakadu que contiene vestigios del arte de los aborígenes de hace 20000 años; las tribus de San en la región Ukhahlamba-Drakensberg de Sudáfrica hace unos 8000 años dejaron en sus pinturas las huellas de sus de sus tradiciones; en la región de Twyfelfontein (Namibia) se encuentra la mayor concentración de arte rupestre en África. Los geoglifos de las líneas de Nazca (Perú) son figuras que se construyeron con piedras sobre el terreno. Algunas de las líneas, que forman trazados geométricos perfectos, representan animales, plantas, siluetas humanas y laberintos, y llegan a medir 275 metros de largo.

De las primeras obras escultóricas o arquitectónicas se pueden mencionar Venus de Willendorf (Austria), venus de Lespugue (Francia), alineamiento de Carnac (Francia), Crómlech de Stonehenge (Gran Bretaña), Sakafune-Ishi (Japón), Giza (Egipto), El gran sumerio Ur (Irak), Saxahuaman en (Perú), los Mohai (isla de Pascua), Ollantaytambo (Perú), el Cerro Catequilla (Ecuador), La florida (Ecuador), complejo arqueológico de Chobshi (Ecuador), Quillusara (Ecuador), Machupicchu (Perú) y



otras obras asombrosas de la antigüedad que se encuentran ubicadas en lugares estratégicos alineados con los astros, constelaciones o estrellas. Aún la ciencia no logra explicar cómo se construyeron estas obras monumentales de inmensa magnitud de épocas “sin ningún desarrollo tecnológico”. Estos son algunos ejemplos de hallazgos de las primeras manifestaciones de arte que aparecen en la historia desde la aparición misma del hombre en la tierra.

La ciencia y la academia han inculcado en la opinión pública la visión de la contradicción implacable entre historia y prehistoria, entre magia y modernidad, entre primitivismo tribal y racionalidad, entre empirismo y ciencia, entre energía y materia, entre artesanía y arte, entre primitivo, precolombino o rupestre y clásico, moderno o contemporáneo, aspectos que muestran claramente la visión dualista de Occidente. Frente a estas oposiciones bien marcadas sobre todo en las obras consideradas precolombinas, primitivas o rupestres se propone mostrar la tensión inquietante que aún existe entre el mundo mágico y la modernidad, entre el mito y la razón, entre el primitivismo y el arte contemporáneo, entre la fascinación y el cálculo, entre la abstracción simbólica colectiva y la representación emotiva individualista.

El término “primitivismo” desde la visión occidental es un término en cierta medida denigrante. Ha servido para imponer una visión civilizatoria y para tildar a los Andinos de seres incivilizados, inferiores, salvajes, caníbales, inhumanos. Estos términos le sitúan al occidental en un espacio de salvador, que hay que “agradecer” por haber descubierto y enseñado a vivir en civilización. Estos aspectos han conllevado a muchos pueblos originarios a olvidar su cultura y la relación con el espacio natural, cayendo en el juego del desarrollo y la tecnología del capitalismo que está llevando a la contaminación y destrucción del planeta con graves consecuencias sobre el medio natural y el ser humano.

Frente a la crisis ambiental, económica e ideológica, es importante volver la mirada a la sabiduría de las culturas precolombinas del Abya Yala, desde este planteamiento permitirá abordaje en el presente capítulo de los temas entre estos la historia de la gran cultura palta, sus inicios, sus relaciones interculturales, además de los estudios arqueológicos y antropológicos desde las investigaciones de Guffroy, también se realizará un acercamiento a la cosmovisión Palta y su ritualidad; estudios que permitirán conocer a los pueblos originarios del Abya Yala cuya existencia milenaria

y de arte exquisito mostrarán desde visiones más amplias del pensamiento la íntima relación que poseen con el territorio que habitaban. Esto se puede verificar a través de sus restos arqueológicos donde cada construcción arquitectónica, cada sitio sagrado y cada objeto artístico se concebía en relación con el todo, es decir con su cosmovisión y en relación con la *pachamama*, una de las perspectivas presentes en las culturas precolombinas del sur del Ecuador.

1.1. Culturas precolombinas del Sur del Ecuador

Al entender que los estudios del arte responden a postulados de visión desde occidente es importante ampliar el estudio del arte desde las vivencias mismas de los pueblos originarios del Abya Yala, por lo que es necesario entender que la historia y el arte mismo empieza con los primeros habitantes de las culturas precolombinas. En el caso del Sur Ecuatoriano, estaban conformados por sociedades recolectoras, cazadoras y agrícolas entre sus labores principales. La gran mayoría de estos pueblos estaban íntimamente arraigadas a la armonía con el entorno natural en el que habitaban.

En el estudio de pueblos originarios del Ecuador la historia y la arqueología han generado una periodización en base a la elaboración de sus artefactos, estableciendo la siguiente secuencia de tiempos: periodo Pre-cerámico (13000 a 4000 a.C.), Formativo incluido lo cerámico (4000 a 500 a.C.), Desarrollo Regional (500 a.C. a 500 d.C.), e Integración (500 a 1460 d.C.).

Entre los lugares más antiguos (ver Fig. 1) que se registran de los primeros asentamientos humanos en el Ecuador tenemos (1) el sitio “Inga” en la zona del Ilaló cerca de Kitu con una antigüedad de 7080 a.C, (2) los restos humanos llamados los “amantes de Sumpa” encontrados en el asentamiento Las Vegas en la provincia de Santa Elena que datan aproximadamente del 6300 al 4600 a.C., y (3) los restos arqueológicos antiguos de la cueva de



Fig. 1. Jean Guffroy. Catamayo Precolombino. 2004

Chobshi, los antecedentes de la cultura Cañari, en la provincia del Azuay que datan del 8500 al 5585 a.C.

Investigaciones recientes revelan que las culturas originarias del sur del Ecuador se remontan a un espacio-tiempo histórico de más de 10000 años de antigüedad. Las últimas investigaciones en el sitio La Florida en Palanda perteneciente a la provincia de Zamora Chinchipe, en las que se han encontrado evidencias de lo que podría ser una cultura muy antigua con una datación hasta ahora de 2500 a.C. (Lara, 3), cuyos asentamientos pertenecen a lo que se ha denominado cultura Mayo Chinchipe. Esta cultura ocupó territorios de las riberas del río Mayo en el sector La Florida hasta llegar al río Marañón en lo que hoy es Perú, se considera como inicios de la cultura Palta que ocupó los territorios (ver Fig. 2) de lo que hoy es la provincia de Loja según menciona el arqueólogo Valdez en una de sus socializaciones públicas del proyecto arqueológico de la Florida.

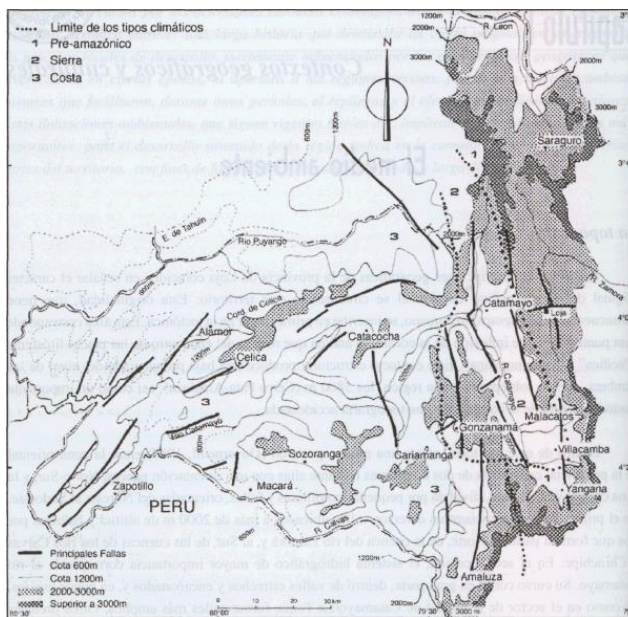


Fig. 2. Jean Guffroy. Catamayo Precolombino. 2004

1.2. Antecedentes de la cultura Palta

La confederación de los Paltas es considerada por Hocquenghen como “etnias a filiadas al gran grupo jíbaro” (48), mientras que Guffroy manifiesta que “la palabra ‘palta’ sería un índice importante de la identidad jíbaro de los grupos serranos” (149). Según estudios recientes del arqueólogo Francisco Valdez sobre los restos arqueológicos encontrados en Santa Ana-La Florida perteneciente al cantón Palanda de la provincia de Zamora Chinchipe, estas ruinas denominadas como la cultura Mayo Chinchipe.

La cultura Mayo Chinchipe habitó la aldea ubicada al margen occidental del río Valladolid y al oriente del río Chinchipe. Estratégicamente se desplaza un espacio

donde convergen estos dos ríos tomando aquí el nombre de río Palanda. Esta unión de ríos se ha denominado como *Tinku* por su unión de fuerzas vitales.

El complejo arqueológico de la cultura Mayo Chinchipe nos muestra valiosa información a pesar de ser del periodo alfarero, totalmente diferente a su contemporánea Valdivia siendo para ambas culturas la cerámica un medio de expresión y fabricación de artefactos que reflejan sus formas de concebir el mundo en armonía con la pachamama, aspectos que se pueden interpretar desde los objetos encontrados como conchas spondylus.

El arqueólogo Valdez investigador de estos restos arqueológicos manifiesta que la aldea presenta un espacio totalmente organizado del territorio, “aparecen cuatro estructuras semicirculares claramente vinculadas al extremo occidental del gran muro circular que delimita la plaza central del yacimiento. Al parecer, estas estructuras semicirculares son simétricas” (ctd en Lara 33), este complejo arquitectónico está

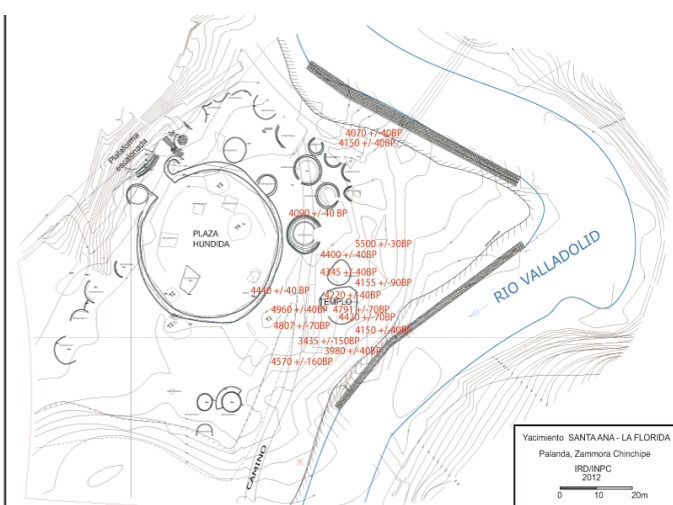


Fig. 3. Valdez, raíces de la identidad de la alta amazonia, 2012

atravesado por un eje transversal que divide el espacio cuyas formas están totalmente equilibradas simétricamente, aspectos que forman parte de la armonización, propio de las culturas del Abya Yala.

La simbología presente en la cultura Mayo Chinchipe muestra la cosmovivencia de estos pueblos originarios milenarios, su armonía con la naturaleza expresada en representaciones particulares (ver fig. 4) de felinos, serpientes, aves, que son clave en las representaciones de la filosofía de los pueblos originarios del Abya Yala. Estos animales representan la visión cósmica del *hanan pacha*, *kay pacha* y *ukhu pacha*, temas que se desarrollarán más adelante.



Fig. 4. Valdés, raíces de la identidad de la alta amazonia, 2012

Para un mejor estudio de los hallazgos arqueológicos en este sitio se han establecido dos periodos de tiempo basado en las diferencias de estilo de la cultura material: a) Palanda (5500 a 3500 AP) y b) Tacana (3500 a 1700 AP).

Se han encontrado evidencias de pueblos de lengua jíbara conocidos como Bracamoros precedentes de lo Shuar y Aguaruna “de la cuenca del Chinchipe que vivieron hasta los años de 1950 quienes se fueron paulatinamente retirando hacia la zona de la Cordillera del Cóndor, donde viven hasta hoy” (Valdez, 10). Las poblaciones que habitan estos sectores en la actualidad son colonos llegados de la sierra ecuatoriana principalmente de Amaluza y Cariamanga, territorios que se pueden acceder al rodear las lagunas de Jimbura.

Teniendo en cuenta la antigüedad de este hallazgo y por las similitudes del manejo en la cerámica se supone que esta cultura Mayo Chinchipe es el origen de los pueblos de la confederación Palta así como también de los pueblos originarios de los Guayacuntus que habitaron el norte del Perú y sur del Ecuador.

1.3. Culturas de la confederación Palta

Los pueblos originarios del Sur del Ecuador que conformaban la gran Nación Palta según Caillavet habitaban cinco provincias, cuyos pueblos mantenían estrechas relaciones entre sí. De estos pueblos, cada provincia con gobiernos independientes y numerosas tribus, como: “Garrochambas, Chaparras, Oñas, Saraguros, Curimangas, Chapamarcas, Gonzanamáes, Malacatos, Piscobambas, Vilcas, Yanganas, Guachanamáes, Colambos, Chantacos, Abalicos, Zarumas, Tumbes, Xibaros, Bracamoros y Mainas” (ctd en Guffroy, 147), habitaron los territorios que hoy

corresponden a la provincia de Zamora Chinchipe, Loja, el Oro, en Ecuador y en las regiones de Tumbes, Piura en el Perú.

El arqueólogo Mario Polía estima que la introducción de los grupos amazónicos dio lugar al afianzamiento de señoríos y jefaturas locales que, a través de la organización, conformaron extensas redes de intercambio de productos suntuarios entre la sierra y la selva, entre el norte del Perú y el sur del Ecuador, como se puede evidenciar en la presencia de montículos ceremoniales y funerarios, encontrados en San Bartolomé de Olleros, consistentes en ofrendas de metal y bienes exóticos que acompañaban el entierro del llamado “Señor de Olleros”.

La confederación de los Paltas ocupó los territorios (ver Fig. 5) al sur de la cultura cañari, lo que hoy es la provincia de Loja, Zamora, El Oro y parte del Norte del Perú. Esta cultura está integrada por varios pueblos originarios del Abya Yala. Según nos menciona el arqueólogo Jean Guffroy:

Los vestigios arqueológicos “Paltas” recolectados en la cuenca alta del río Catamayo confirman una cierta relación cultural con los grupos asentados contemporáneamente al Oriente (cuencas de los ríos Mayo-Chinchipe, Maraón, Zamora, Upano). Su presencia en la sierra lojana parece resultar de la venida de un grupo de origen oriental, probablemente llegado entre los siglos VI y IX d.C. (Guffroy, 5).

La cerámica de los Paltas, según Pérez (1984) se ha encontrado restos con características similares a las culturas amazónicas, gracias a investigaciones

de campo y al recorrido de sus rutas ancestrales es evidente que estos pueblos no poseían límites establecidos como se dieron en la época de la conquista incaica y española. Además de definir y encerrar una cultura en un determinado territorio, también limita muchos aspectos para su estudio integral de determinada cultura.

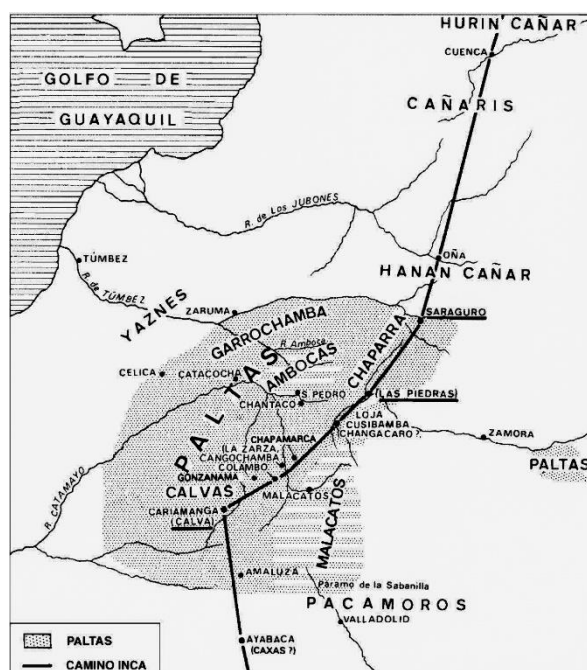


Fig. 5. Jean Guffroy. Catamayo Precolombino. 2004, 147



Desde esta perspectiva se puede suponer que estos pueblos nunca tuvieron demarcaciones limítrofes imaginarias y compartían cada espacio de la *pachamama* o naturaleza fomentando su unidad e interdependencia. Pues los valles bajos necesitaban del cuidado de los *Apus* para que llegue agua y se dé la agricultura. Los de la sierra andina necesitaban de los productos agrícolas del valle para balancear su alimentación y coexistencia con otras materias primas que necesitaban intercambiar entre estos pueblos, como se puede evidenciar por los rasgos característicos repetitivos entre las culturas amazónicas y la de los Paltas a través de los estudios arqueológicos y antropológicos.

1.4. Estudios arqueológicos y antropológicos de los Paltas

Los estudios arqueológicos de los pueblos originarios Paltas demuestran similitudes e interrelación iconográficas con las culturas amazónicas y andinas en las representaciones gráficas plasmadas en diferentes artefactos, piezas u obras de gran manufactura que poseen información de la cosmovivencia de estos pueblos milenarios. Otro elemento de similitud con las culturas andinas originarias del Perú son las ubicaciones estratégicas de los asentamientos humanos y de sus lugares de ritualidad, concebidas como espacios armónicos con el todo en el lugar donde estos se encuentran desplazados.

El arqueólogo Jean Guffroy ha realizado algunos estudios prospectivos en sitios arqueológicos en el Sur del Ecuador y Norte del Perú encontrando importantes restos arqueológicos de los Palta que habitaron estos territorios, cuya visión armónica del mundo se puede analizar desde las composiciones gráficas presentes en artefactos en donde sus formas encajan en la geometría andina en el cual se observa complementariedad entre cuadrado y el círculo relacionado con la semiótica andina que se estudiará más adelante, iconografía que evidencia **estrecha relación** con el entorno natural visible en petroglifos y otras formas de expresión encontradas en piezas de cerámica fruto de las excavaciones arqueológicas existentes en estos territorios cuyos rasgos característicos guardan ciertas relaciones con pueblos muy apartados geográficamente pero unidos por la misma cosmovisión, además de sus intercambios comerciales y culturales que demuestran las procedencias e interacciones entre los pueblos amazónicos con los de la sierra y también con los de la costa, en época precolombina. La interacción y armonía entre estos pueblos poco



a poco han ido desapareciendo primero por la invasión inkaica y luego por la invasión española, pero cabe recalcar que algunas interacciones armónicas culturales aún persisten aunque con ciertas sacralizaciones producto de las conquistas antes mencionadas reflejando esta visión de íntima relación con el entorno natural.

En cuanto a la forma de vestir y los adornos de los Paltas, el Museólogo Raúl Marca menciona que:

Llevaban un camisón y pantalones cortos de lana de llama, algunos cronistas refieren a que llevaban ozhotas, otros dicen que no, en su cabeza llevan un aro muy delgado de madera en el cual se enrollaban su pelo largo dando una vuelta su cabeza, en la época de los Incas en el sur eran conocidos como "Mate-humas". Sus mujeres llevaban un manto de algodón asegurado en el pecho de un agujón de plata o de oro rematado por un disco ricamente dibujado, sobre el pecho un gigantesco disco de oro, sobre su frente una media luna del mismo metal, collares, brazaletes y ajorcas de sonoras y finas laminillas de oro, en la mano un bastón largo adornado por láminas áureas, los menos ricos sustituían el oro por el cobre (ctd en Zúñiga, 13 -14).

Es importante la descripción de la forma de vestir según nos menciona el museólogo, pero cabe indicar que la diferenciación de clase social se da en la visión capitalista de occidente. En esta cultura sería válido la distinción por conocimiento o sabiduría en relación a las plantas medicinales, o al entendimiento del cosmos para poder relacionarse con otros sabios de otros pueblos como los amazónicos originales de los pueblos Paltas. El conocimiento de las bondades de la *pachamama* y del cosmos son aspectos que le permitía convertirse a este sabio en el curaca o guía de su pueblo.

Los ritos o ceremonias que realizaban estos pueblos ancestrales consistían en grandes peregrinaciones hacia los *apus* o montañas donde nacían las vertientes de agua. Los pueblos que vivían en los valles o en la costa dependían mucho de las lluvias en las montañas para mantener su líquido vital, el agua o *yaku*, los cuales realizaban peregrinaciones llevando ofrendas de agradecimiento que consistía en productos de sus cosechas, que eran ofrendado a los *apus*, celebrando grandes ceremonias precedidas por los sabios andinos conocedores de su cosmovisión y facilitadores de generar las conexiones entre el mundo físico y el mundo invisible de los espíritus, elementos que se abordarán en la cosmovisión Palta.



1.5. Cosmovisión de los Paltas

Los Paltas al igual que muchos pueblos del Abya Yala utilizaban diferentes animales para representar sus mundos: el *hanan pacha* representado siempre por un ave, el *kay pacha* por un felino y el *ukhu pacha* por la serpiente, con la diferencia de que cada territorio estaba representado por un animal de su zona climática. En el caso de los Paltas el ave del *hanan pacha* era la perdiz. Igual en territorio peruano se puede contemplar el parque arqueológico *Pisac* que está cerca del Cuzco el cual tiene la forma de perdiz. Coincidencias como estas y según la iconografía encontrada por el arqueólogo Guffroy se ha logrado descubrir que los Paltas al igual que otros pueblos originarios del Abya Yala poseen una interrelación directa a pesar de estar separados por kilómetros de distancias con otros pueblos del Perú. Se puede comprobar la similitud entre características estilísticas de la gráfica encontrada en petroglifos localizados en Catamayo, Quillusara, Catacocha, Gonzanama y Cariamanga en Ecuador con aquellos encontrados en Samanga y Ayabaca en Perú y otros lugares de la amazonia.

En los petroglifos de sectores mencionados anteriormente, en la mayoría se encuentra representaciones gráficas de espirales, figuras geométricas como círculos y cuadrados, grafías de animales felinos, serpiente, aves, y otras imágenes fantásticas abstractas y antropomorfas, que muestra su visión del mundo de forma cíclica en constante transformación y en armonía con el todo. Esto se puede evidenciar en los espacios considerados sagrados, donde se han construido dichas representaciones gráficas que por lo general están cerca o en comunicación directa con otros elementos de la naturaleza principalmente con el agua de ríos, lagunas y montañas o *Apus* sagrados donde brotan también vertientes de agua que riegan sus valles de producción agrícola demostrando la interconexión.

Estos espacios son lugares estratégicos para la observación astronómica siempre en relación principalmente con el sol, la luna, estrellas y constelaciones. Por esta razón estos lugares o *pucaras*, se desplazan en espacios elevados y planos de las montañas que sirven para la observación tanto del territorio como del cosmos. Investigadores arqueólogos e historiadores como: Guffroy, Estrada, Benjamín Carrión, Erasmo, Valdez, etc., mencionan que eran lugares con fines de protección bélica, pero desde otra perspectiva si estos eran lugares considerados sagrados para



el desarrollo de rituales de agradecimiento y conexión con el todo, podría ser evidente que se establecieron en estos sitios, primero por su ubicación estratégica y en comunicación con el todo y luego para estar a salvo de fenómenos naturales como inundaciones, erupciones volcánicas, terremotos, etc. Bajo esta perspectiva, el enfoque para los fines exclusivamente bélicos quedaría descartada, caso contrario no tendría sentido la visión filosófica y de vida de armonización con el todo. Es evidente que estos pueblos eran amantes de la armonía dinámica, en comunicación e interrelación con otros pueblos de diferentes latitudes, como se puede demostrar por la presencia ubicua de la concha spondylus, fruto del intercambio o trueque entre los diferentes pueblos, concha que atravesó diferentes territorios desde la costa ecuatoriana hasta la amazonia.

La concha spondylus poseía gran importancia para estos pueblos originarios por los factores mencionados anteriormente por símbolo de fertilidad, también considerado por el investigador lojano Galo Ramón como un barómetro que medía y predecía las épocas del invierno y verano, además de la predicción de los fenómenos naturales como hoy en día es conocido como el “fenómeno del niño” que afectaba a muchas zonas del Ecuador y Perú con inviernos prolongados y abundantes precipitaciones, así como épocas prolongadas de sequías, predicciones que les permitía asumir medidas precautelares ante posibles catástrofes. Aspectos que la convierten como elemento de ofrenda para ceremonias de agradecimiento a la *pachamama*, intercambio espiritual realizado por los sabios andinos a través de sus ceremonias y rituales.

El “rito” ha sido uno de los temas estudiados y definidos por múltiples investigadores en algunos casos es considerado como:

El ritual como espacio sagrado del encuentro con las divinidades, es de entrega y complementación es por eso que con el rito nace la nueva esperanza para el ser indígena y en todo sentido se constituye en una fiesta que da origen al establecimiento del equilibrio y complementariedad (Mamani parr. 16).

Más que un ritual, es una ceremonia de agradecimiento para los pueblos originarios del Abya Yala, un espacio de liberación de energías desequilibrantes para lo cual hay que agradecer al cosmos y a la *pachamama* con ofrendas, meditaciones y búsqueda de respuestas que te ayudan a generar conocimiento y cambio de actitud entre cada



uno de los seres que participan de la ceremonia; entre otras apreciaciones similares se considera al rito como:

Diálogo y reciprocidad de la sociedad con las deidades telúricas, mediante el rito para velar por los equilibrios convenientes al flujo vital del cosmos y, con ello, al bienestar de la sociedad y de la naturaleza, evitándose el pachakuti, esto es, el desorden social; así se expresa el profundo sentimiento de lo sagrado en la cultura andina así como lo acentuado y auténtico de su panteísmo. (Grillo, 112).

En estas ceremonias como espacio de meditación y reciprocidad se ofrecían productos de la cosecha del maíz, chicha, cacao, hojas de coca, además de sangre de animales o humanos dependiendo del tipo de ceremonia. Estas estaban guiadas de un sabio conocedor del mundo visible e invisible capaz de realizar las interconexiones entre estos dos mundos que coexisten en diferentes planos. Las ceremonias se convertían también en un espacio de sanar el cuerpo y el espíritu humano.

El análisis histórico presente del capítulo ha permitido ubicarnos en el tiempo-espacio para entender los orígenes paltas, conocer los pueblos originarios que conformaron esta gran nación de los Paltas; además de estar al tanto de sus inter-relaciones culturales gracias a los estudios arqueológico y antropológicos realizados en la zona, los que demuestra intercambios comerciales y culturales de los Paltas con otras culturas del vecino país del Perú, y por ultimo tener un acercamiento a su cosmovisión del mundo en íntima relación con la naturaleza expresada a través de la ritualidad que se manifiesta también en sus artefactos cuyas connotaciones nos muestra su visión holística e integradora presentes en los estudios filosóficos andinos, tema que se abordará en el siguiente capítulo.



Capítulo 2

FILOSOFÍA ANDINA

Al abordar preliminarmente el contexto del arte primitivo en el capítulo 1 en diferentes latitudes del planeta, abarcando también el campo de estudio de los pueblos originarios Paltas, se puede percibir similitudes en cuanto a las formas gráficas de expresión en relación directa con el todo. El presente capítulo, impulsados por estos aspectos, analizará los estudios filosóficos andinos para entender su concepción del mundo, interpretación y estudios realizados a través de las huellas dejadas en múltiples expresiones de obras artísticas y del estudio de las herencias culturales que aún perduran en algunos pueblos como el Pukina, pueblo que retoma Lajo para hablarnos de filosofía andina.

El abordaje de este capítulo retomará conceptos amplios y principales de la concepción filosófica andina, conceptos como: *pacha*, *paridad*, *ayni*, interconexión, *sumak kawsay*, armonía dinámica, mundo visible e invisible, conceptos que conllevan a entender cómo funcionan los espacios sagrados en la sanación y en la armonización dinámica del *runa* (ser humano) con el todo.

Este estudio permitirá apoyar con el referente teórico de la filosofía andina para el cumplimiento de los objetivos del proyecto de investigación. Es así que el presente capítulo aporta con el marco conceptual para el análisis de las obras precolombinas de la cultura palta, entender los debates en torno a la filosofía andina y formar parte de la información teórica para respaldar la creación de la propuesta artística. No obstante antes de abordar estos temas es importante entender el contexto en el que se han realizado investigaciones y desde qué enfoques, para luego entender cómo abordar la filosofía andina desde la concepción armónica e integral con el todo.

2.1. Generalidades

La gran mayoría de investigaciones realizadas en el contexto de las culturas ancestrales de los pueblos originarios del Abya Yala casi siempre se han realizado desde referencias de textos académicos y filosóficos escritos con una visión de occidente. Además dependiendo de corrientes filosóficas de los momentos vividos que van desde modelos como el Idealismo, pasando por el Estructuralismo hasta el Existencialismo, que abarcan el estudio desde una visión antropocéntrica y que



conlleven a obtener resultados investigativos descontextualizados de la cultura y filosofía propia de los pueblos originarios del Abya Yala.

El cosmos es tan claro y cristalino, como un estanque de agua en un manantial originario, translúcido y transparente, en donde se puede observar todo lo que constituye esa claridad de los manantiales de las alturas... y que si se quiere entender cómo funciona todo, en especial el tiempo, entonces debe uno observar lo que sucede cuando se tira una piedra en el cristalino estanque de lo existente (Lajo, 150).

En el presente estudio del arte desde las obras o artefactos de los pueblos originarios del Abya Yala, se recurrirá a la filosofía andina, retomando el trabajo realizado por investigadores como Josef Estermann, Javier Lajo, Grillo y algunos otros investigadores que abordan el tema desde la visión integradora de la armonización dinámica en relación con el todo sin la separación dualista occidental, aspectos que conlleven a interpretaciones más cercanas a la cultura y filosofía de estos pueblos originarios milenarios.

Sisa Pacari Vacacela menciona que el pensamiento conceptual andino “no es logo céntrico, ni grafo céntrico, la forma predilecta es el rito, el orden visible, la sensibilidad, el arte” (párr.13). Desde esta perspectiva ejemplifica que si el hombre occidental piensa en palabras, el hombre indígena piensa en símbolos, actos y ritos. Por ende la filosofía andina es la vivencia del pueblo cuya realidad se presenta en forma simbólica y no representativa ni conceptual. Estas vivencias de energías armónicas se pueden percibir en los espacios sagrados donde se realizaban ceremonias de agradecimiento y armonización con el todo. Están grabadas en rocas artefacto o formas arquitectónicas que conviven y armonizan con el entorno natural donde se han levantado. La gráfica consiste de vivencias percibidas en la realidad del mundo andino; esta realidad tiene otras connotaciones más amplias desde la filosofía andina como lo mencionado por Pacari:

La realidad se "revela" en la celebración de la misma realidad. La celebración del culto, del rito no es menos real que la realidad misma que aquella hace presente, sino más bien al revés: en el celebrativo, la realidad se hace más intensa y concentrada, el símbolo es la representación de la realidad (Pacari, párr. 13).

La realidad en el mundo andino no es solo la revelación física de las cosas existentes. Los andinos conciben una serie de vínculos con el todo, y en el todo no solo es el mundo visible sino también lo invisible que se percibe con el sentir y la interconexión y plasman estas formas invisibles en símbolos a veces difíciles de descifrar que



parecen estar codificados, pero más que codificaciones es la desconexión con estas formas diferentes de concebir el mundo. La forma de percibir la realidad en el mundo andino es integral y la búsqueda de respuestas se da a través de ritos de agradecimiento por todo lo brindado por la pachamama siempre concibiendo el todo desde la paridad en complemento que es parte principal de la armonización dinámica.

La armonización, vida placentera o *sumak kawsay* tiene como opuesto complementario lo que se conoce como *llaki kawsay* o enfermedad. Esta constante de vida de los pueblos andinos se podría entender a través de la paridad andina, abrazando la diferencia y alcanzando la complementariedad no solo entre seres humanos, sino también entre lo masculino y femenino, entre la luz y oscuridad, además de las interrelaciones pachamama - ser humano, cuyas relaciones paritarias e interconexiones con el todo generan la armonización dinámica, entendiendo que todo es energía, que todo tiene vida y que todo está interconectado entre humanos, montañas, ríos, animales, minerales, plantas, el cosmos y en relación con las energías invisibles que cohabitan entre nosotros. Las dimensiones andinas de interconexión con el todo y la concepción de que todo vibra y por ende tiene vida son transmitidas por los amautas sabios andinos que poseen un gran conocimiento transmitido de generación en generación por sus abuelos además de las vivencias vividas en sus interconexiones con el todo, donde la pachamama se convierte en un sabio más que transmite sus bondades. Realidades andinas que invitan a apreciaciones más robustas del conocimiento que se expresan también en el siguiente punto para nuestro entendimiento integral de la realidad concebida por los amautas:

Los Amautas no concibieron la realidad por sentirse parte de ella sino que, por ser la realidad misma, llegaron a “aprehender” que la realidad es una e integral como totalidad, donde todo está unido a todo, donde todo es inseparable, donde todo, absolutamente todo, se interpenetra, se intercepta, se recombina de un modo idéntico, equilibrado, complementario y consensual de manera subyacente y de fondo, pese a las diferencias de cada ser de la realidad, que en su individualidad es Todo, así como el Todo es Uno (Wild, 28).

Los pueblos originarios tienen una concepción muy amplia de la realidad donde todo está interconectado, realidades que se presentan también en su geometría sagrada andina que se manifiesta a través de la cruz cuadrada, donde se representan los tres mundos andinos conocidos como el *Hanan Pacha* o mundo de arriba, *Kay Pacha* el



mundo de aquí y el ahora y *Ukhu Pacha* el mundo de abajo o inframundo que simbólicamente son los tres cuadrados atravesados por la diagonal mayor que se unen en la cruz cuadrada. Esta diagonal fue descubierta por la investigadora María Sholten, y Lajo la denomina el “Qhapaq Ñan, línea o camino de la verdad” (91), para Aguilo es la ruta o camino de los justos (ctd en Lajo 79); mientras que el chaski Pacha Pumawari menciona que sus abuelos denominaban a esta línea ruta o camino de la “continuidad de la vida”. Esta línea atraviesa varias ciudades cuyos templos sagrados son los puntos de alineación que están ubicadas a lo largo de la cordillera de los Andes, espacios, dimensiones y ejes diagonales que se encuentran en la geometría de la chakana andina.

Hasta aquí un pequeño esbozo de entre los innumerables conceptos a abordar sobre filosofía andina que se encuentran representados simbólicamente en la geometría de la chakana andina, que aún perduran en el tiempo - espacio de los pueblos andinos, siendo este una de las tantas formas conceptuales paritarias que se encuentran presente en el concepto de *Pacha* que se abordará en la siguiente temática.

2.2. Pacha

Pacha uno de los conceptos fundamentales de la cultura de los pueblos originarios del Abya Yala, término que conjuga varias concepciones indivisibles del tiempo y el espacio, expresión que ha sido muy difícil de definir o de traducir por las limitaciones de los idiomas receptores. La chakana andina también representa las *pachas* andinas que se encuentran unidos y atravesados con la línea de la gran diagonal. Como ya se mencionó en cada *pacha* prima la paridad como parte de la complementariedad y armonización, de los opuestos complementarios.

Pacha ha tenido varias interpretaciones. Es concebida por Peter Wild “como la realidad y todo elemento que pertenece a ella, tiene su lugar, no hay jerarquías, cada elemento existe por y para sí, por y para todo” (ctd en Zúñiga, 22,); mientras que Lajo manifiesta que:

Pacha es entendida como un universo vivo del cual forman parte también dioses y hombres, pacha (en los idiomas quechua y aymara, más no en el puquina que es el idioma más antiguo) también es tiempo/espacio... en cualquier caso se trata de una expresión más allá de la bifurcación entre lo visible e invisible, lo material y lo inmaterial, lo terrenal y lo celestial, lo profano y lo sagrado, lo exterior y lo interior (Lajo, 71).

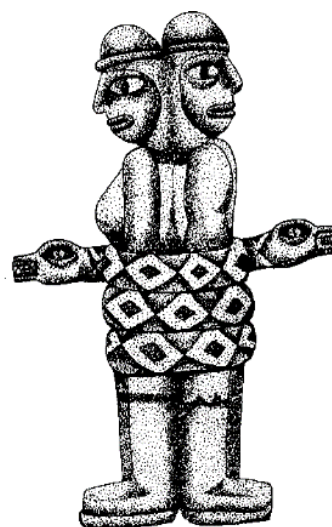
Los pueblos originarios del Abya Yala como nos muestra Lajo concibieron su realidad como “Pacha,” es decir la unidad de espacio, dimensión, tiempo, totalidad, y a todo elemento que pertenece a ella en una conceptualización indivisible entre en mundo energético y el mundo de la materia. Pacha está interconectada de una forma integral con el todo.

Pacha concebida como tiempo/espacio inseparables conlleva a tener apreciaciones más amplias de las dimensiones que podría abarcar desde la paridad andina, realidad que se manifiesta como lo menciona Medina, “a través del ritual, la pacha se hace simbólicamente presente, aparece, se desvela, se manifiesta, de virtual se hace real, no se trata de una representación conceptual o icónica, sino de una presentación celebrativa” (ctd en Lajo, 73).

Pacha es un concepto paritario que abarca las dimensiones de sus opuestos complementarios articulados en un entramado indivisible e inseparable del espacio-tiempo en la visión cósmica andina, convirtiéndola en una aseveración difícil de definir desde la separación occidental, por lo que toca deducir desde la filosofía andina donde todo es parido. Por ende *pacha* forma parte también de esa paridad indivisible e inseparable con una concepción más robusta, por lo tanto *pacha* es un concepto amplio del cosmos y en relación con el todo, concepto que desde la paridad se podrá entender desde otra perspectiva más amplia.

2.3. La paridad

En la cultura andina, según señala Lajo, “para el hombre andino todo objeto real o conceptual tiene imprescindiblemente su par” (81). Por ende manifiesta que “todo y todos hemos sido paridos, es decir, el origen cosmogónico primigenio no es la unidad como en occidente, sino es la paridad” (81). En la cultura de los pueblos originarios del Abya Yala su visión del mundo parte de la idea de paridad, todo lo que existe ha sido parido por lo tanto convive un complemento o pareja perfecta. El PAR-PRIMORDIAL según Lajo, aporta a su



La pareja «lla wi» o «ídolo» Puquina de Ilave

Fig. 6. Fuente: Lajo, qhapap ñan. 163



interconexión y coexistencia. Este par primordial se refleja en dibujo de la Pareja *Illawi* (ver fig. 6) o “Ídolo Puquina de llave” (163) que toma de referencia Lajo para explicar la paridad.

La pareja primordial a la que Lajo se refiere también se puede apreciar simbólicamente en las formas de los templos en los cuales el templo cuadrado esta en relación con el *Inti* (sol) y el circular con la *Killa* (luna). La forma geométrica es una representación fractal representada en la chakana andina que geométricamente resuelve la cuadratura de la circunferencia es decir simbólicamente la paridad armónica entre el círculo (lo femenino) y el cuadrado (lo masculino) cuya relación de proporcionalidad es la diagonal del cuadrado inscrito en un círculo, problema geométrico que se abordará más adelante en la resolución geométrica de la chakana.

En la filosofía andina todo es parido por ende hay un complemento. Es decir “en el mundo indígena todo es par, lo que se presenta como impar (o “ch’ulla” en idioma puquina) existe sólo aparente o transitoriamente, son los estados de transición momentánea” (Lajo, 145); esta forma de pensamiento ya lo mencionaba Guamán Poma de Ayala quien dice que “la dualidad es el principio de la dinámica de la unidad. Cada ser, como es natural tiene su par que lo complementa y opone de forma dialéctica” (ctd en Zúñiga, 18). La complementariedad y la confrontación son dos elementos importantes de la paridad como parte de la armonía, lo que da cabida al dinamismo y evolución de todo lo que vibra.

La paridad está presente en todo lo existente física o energéticamente y sus opuestos complementarios son lo que brinda armonía, cada espacio positivo y negativo permite entender y apreciar el reflejo opuesto. Bajo esta concepción se puede entender y apreciar la oscuridad, el frío de la noche, el brillo de la luna y las estrellas cuyo reflejo es la luz del día y el calor del sol y el color particular de todo lo que existe. Esta es la paridad del mundo andino en el *hanan pacha*, lo femenino la *mama-kill*a y lo masculino el *taita-inti*; al igual que en el *hanan pacha* la paridad está presente también en el *kay pacha* y *ukhu pacha* y estos a su vez están interconectados y son complementos paritarios.

Todo está interconectado e interrelacionado: el sol, la luna, las estrellas, la lluvia, el ser humano, animales, naturaleza, energías, etc.; la armonía de estos dependen de



la interacción e interrelación, cuya gratitud y agradecimiento a la pachamama se refleja en las ceremonias o rituales donde ofrecen los frutos de esta armonización reflejadas en el *sumak kawsay* y *llaki kawsay*, paridad para alcanzar la vida placentera, expresado en las vibraciones e interconexiones con el todo que están co-creando armonía en reciprocidad o *Ayni*, otro concepto importante en la filosofía y vida de los andinos.

2.4. El ayni

En el abordaje de este tema es importante mencionar a Carlos Milla quien escribió un libro titulado *Ayni, semiótica andina de los espacios sagrados*. Su análisis se fundamenta en la iconografía andina el cual devela el icono de las manos cruzadas como expresión de la ley de reciprocidad del *Ayni*. Milla en su libro señala:

Ayni ley de reciprocidad simétrica constructiva, aplicada en las comunidades amerindias para lograr la reproducción y redistribución de los excedentes de la economía colectiva en vista de mantener una alta calidad de vida y en función del interés de todos y cada uno de sus integrantes (150).

En este primer acercamiento Milla nos muestra la aplicación del *ayni* en la comunidad como una forma armónica de redistribuir los excedentes de su economía. Vista de una forma matemática Milla menciona que “La Ley del *Ayni* funciona de tal modo que, si ‘A’ ayuda, colabora o comparte con ‘B’, éste no está necesariamente obligado a reciprocitar con el primero, sino que puede hacerlo con un tercero ‘C’ y así sucesivamente” (150); haciendo referencia que la reciprocidad o *ayni* no solo se da entre dos personas sino se muestra en algo más amplio que abarca a todos los habitantes de la comunidad.

La ley del *ayni* otro aspectos de pueblos originarios del Abya Yala que permiten visualizar y tener presente como alternativa u opción de vida y pensamiento equilibrado para los seres humanos en comunión con el todo.

En muchos pueblos de la provincia de Loja, herederos de la cultura Palta, se mantienen de alguna forma los principios de la ley del *ayni*. Por ejemplo las familias pueden solicitar la ayuda de los demás miembros de la comunidad, para labrar y cultivar la tierra. Manteniéndose hasta hace poco, los espacios de terrenos comunales para la actividad agrícola, se terminaron con la famosa ley agraria que el gobierno promovió para dar escrituras y meterlos al sistema tributario nacional. Se rompe



también con la concepción andina de la tierra que no es pertenencia de nadie pero que hay que cuidar para nuestros hijos.

En este tipo de prácticas comunitarias de *ayni* se convierten en unas verdaderas fiestas de hermandad integral, porque no solo es la reciprocidad laboral también es la reciprocidad de conocimiento, de diálogo, e interacción desde los más pequeños del hogar hasta el abuelo; aspectos que tienen una concepción más robusta que no abarca Milla en el análisis del *ayni* cuya limitante es tratar de abordar el tema de una forma estructural y semiótica. Al hacer referencia desde la filosofía andina donde todo está interconectado se puede entender que todo lo que se ofrece es recíproco en diferentes formas que podrían ser físicamente o espiritualmente y le conlleva a uno a otras dimensiones de reciprocidad que van mucho más allá que dar y recibir. De esta manera se rompe con las formas limitadas de una transacción comercial, como sucede hoy en este mundo globalizado donde todo se puede intercambiar pero como mercancía sin la sensibilidad energética o espiritual, que te obliga a devolver o dar su equivalencia a lo recibido.

En las sociedades actuales andinas donde la visión de occidental ha hecho su trabajo de desvincularnos del pasado andino principalmente en la ciudad, es totalmente descontextualizada del entorno natural, donde se ha roto la ley del *ayni* propia de la cultura de los pueblos originarios del Abya Yala que podría ser una forma diferente y armónica de concebir la vida en comunidad y en interconexión con el todo, que cambiaría la forma de sentir del ser humano.

2.5. La interconexión

En cada uno de los conceptos andinos abordados hasta el momento se ha mencionado la “interconexión” como uno de los principios más importantes de la filosofía andina es decir que nada está suelto todo está interconectado unido o atado no solo a nivel humano sino también a nivel integral es así que para los andinos todo tiene vida y si todo tiene vida todo es energía y por ende en el mundo andino todo está interconectado en el *Kay Pacha*, *Hanan Pacha* y *Ukhu Pacha*. Esta interconexión nos demuestra la sabiduría de nuestros abuelos sobre el respeto mutuo a todos seres que cohabitan en este y otras dimensiones. La magnitud del respeto y reciprocidad



del andino con la *pachamama* es evidente como lo menciona Grillo en la siguiente cita:

En el mundo animal andino que es holista, que es el mundo de la incompletitud y de la equivalencia, la comunidad humana no tiene característica alguna que le sean exclusivas sino que las comparte con todas las otras formas de vida del mundo vivo; todo cuanto existe vive, todo cuanto existe “hace chacra”, todo cuanto existe aprende (ctd en Kessel, 187).

La interconexión vista desde Grillo se sostiene al concebir en el mundo andino que todo lo existente está vivo por ende el accionar de un elemento necesariamente repercute sobre todas sus relaciones con todos los “otros.” Tiene el potencial de generar armonía dinámica en dicha comunidad; es fundamental para apreciar y entender la interconexión entre todos los seres que cohabitan en la *pachamama*, este elemento filosófico andino de vida es evidente en pueblos muy pequeños de Ecuador que han escapado de la lógica desarrollista occidental. Es más notorio en la amazonia donde existen pueblos no contactados que gracias a su conocimiento y entendimiento de como parte de toda una red de entramados están interconectados. Por ende, el respeto a todos los seres existentes es posible puesto que aún pueden tener a salvo la biodiversidad de la naturaleza en su máximo esplendor; estos son portadores del conocimiento milenario de las plantas y la energía cósmica de la *pachamama*.

Mientras que el desarrollo, la ciencia, las discusiones académicas, etc., en las grandes metrópolis capitales del “desarrollismo” discuten, estudian y analizan cómo mejorar las condiciones de vida desde sus perspectivas extractivistas y de explotación de recursos naturales, ponen en riesgo el tejido creado desde hace miles de años humano-naturaleza-energía y por ende la armonía de estos pueblos milenarios con su entorno y así con su filosofía de interconexión con el todo. Por esto es crítico retomar los principios filosóficos andinos cuyos pequeños rezagos que siguen practicándose se pueden potencializar para alcanzar la vida placentera, un sueño que no se consolida por estar desconectados del todo. Esto fue y es posible a través del *sumak kawsay* que para los andinos es la máxima expresión de la vida misma.

2.6. El *sumak kawsay*

Principio fundamental de la forma de vivir en los Andes y conocido de formas diversas por los pueblos milenarios del Abya Yala, como por ejemplo *Suma Qamaña* para los Aymaras, *sumak kawsay* para *quichua-hablante* o aún como el buen vivir o vivir bien



como política de estado bolivariano y ecuatoriano. Aunque el concepto político es una versión exageradamente reducida de las otras dos donde el ser humano es eje principal sobre el cual rota la naturaleza y quien puede predisponer de ella debido al filtro occidentalizado que se utiliza para entender el concepto, el concepto originario del *sumak kawsay* desde la filosofía andina alcanza otras dimensiones más robustas e integradoras basadas en los principios de reciprocidad e interconexión con el todo.

Suma Qamaña es “vivir bien en armonía con los otros miembros de la naturaleza y con uno mismo” (Medina, 79). Este concepto va más allá de la búsqueda de bienestar en mundo físico material. Medina menciona que los aymaras buscan “el bienestar integral/holista y armónico de la vida, que tiene que ver con cuatro tipos de crecimiento: a) crecimiento material, b) crecimiento biológico, c) crecimiento espiritual, d) gobierno territorial con crecimiento” (79). El *suma qamaña* como nos muestra Medina llega a connotaciones integrales, pero al parecer esta tiene un cierto sesgo occidental en la interpretación al mostrar en términos de “crecimiento” los cuatro elementos que intervienen para alcanzar una vida armónica. Como la filosofía andina se basa en la paridad, todo tiene un opuesto complementario o reflejo. En este caso el “crecimiento” de los cuatro elementos mencionados anteriormente no podría existir sin el “decrecimiento” proporcional, lo que reflejaría la armonía dinámica del cosmos. Otras apreciaciones de lo que se conoce como *sumak kawsay* y su ejemplo de vida en la actualidad se puede apreciar en el alta amazonia ecuatoriana.

El *sumak kawsay* (vida límpida y armónica) en el caso de los kichwa de la Alta Amazonia ecuatoriana, orienta el modo de vivir. Norma las relaciones entre las personas en base a principios igualitarios, comunitarios y de reciprocidad; se alimenta del diálogo con la naturaleza y su dimensión espiritual. El *Sacha runa riksina*, es el arte de entender - comprender - conocer, estar seguro y ver (Ortiz, 163).

Sumak kawsay es una forma de existencia plena, equilibrada, armónica, modesta que se alcanza por la interconexión integral, en base al tejido de las relaciones de reciprocidad con todos los seres. Es decir el ser humano está siendo o existiendo en relación con los otros humanos, con su entorno social, natural y energético en diálogo permanente.

El *sumak kawsay*, concepto filosófico que rige en la vida de los pueblos originarios del Abya Yala, forma parte de una visión cíclica desde el entender filosófico andino, donde cada espacio-tiempo se convierte en aprendizaje. O sea, lo que es considerado

bueno o malo para la visión occidental se interpreta como una etapa de aprendizaje para el andino que le permite entender el momento y apreciar el complemento. Es así que nada está negado lo malo o *llaki kawsay* se convierte en un tiempo-espacio que permite entender su reflejo o complemento que es la *sumak kawsay*, y juntos permiten lograr una vida placentera en su máxima expresión. En este principio el andino, la complementariedad y la *minga* (trabajo comunitario) son el eje de las relaciones comunitarias, todo interconectado a través de los ritos de agradecimiento ofrendados en reciprocidad con el entorno y la Naturaleza con medición del mundo energético presente en todos los seres que co-habitan el espacio-tiempo vivido interconectados. Es en la interconexión al todo donde se alcanza la armonía dinámica, que evoluciona y se transforma en la interacción.

2.7. Armonía dinámica

El abordaje del tema sobre la armonía o *sumak kay*, es importante mencionar que esta se manifiesta con la existencia en la medida justa como recompensa de la interrelación y vida en comunidad con el todo, respetando la existencia de cada Ser y su interacción recíproca de convivencia en comunidad con el cosmos. Basado en la visión filosófica de los pueblos originarios del Abya Yala se puede entender la no existencia de niveles jerárquicos, más bien existen espacios de correspondencia en su interacción armónica donde se manifiesta la reciprocidad o *ayni*.

Las aseveraciones sobre la armonía en los pueblos andinos se reafirma al retomar una gráfica del cronista Juan de Santa Cruz Pachacutic Yampi Salcamayhua. Esta gráfica (ver fig. 11), conocido como “Curicancha-Intihuasi”, se encontró en el templo de Curicancha. Su imagen nos muestra el *hanan pacha*, *kay pacha* y el *ukhu pacha* que según Valcárcel “son la expresión de ordenamiento mítico del universo y se encuentran relacionados entre sí” (ctd en Z. Milla, 11). Una vez más la idea de interconexión que conlleva a la

FIGURA 2: Dibujo del Altar de Curicancha-Intihuasi

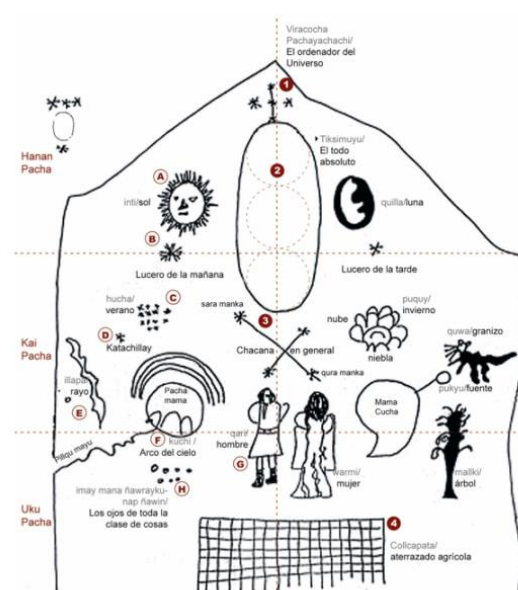


Fig. 7. Fuente Zadir milla, Introducción a la semiótica, 10



armonía es a través de la comunicación entre el mundo de aquí con el de arriba y el de abajo.

La gráfica también nos muestra la armonía en paridad de todos los seres que habitan en el *hanan pacha*, el *kay pacha* y el *ukhu pacha*, cuya interrelación e interconexión entre los tres y en paridad permite alcanzar la armonía en una forma más robusta, convirtiendo al Kay pacha en el punto que interconecta, es decir en el umbral de los otros dos. Implica que nada es estático porque interactúan en paridad y en justa medida, en la que la presencia de una actúa sobre la otra generando dinamismo o movimiento que permite entender un ciclo y valorar el otro. Se refiere también al crecimiento y decrecimiento representado simbólicamente por la espiral cuya rotación cíclica denota el tiempo-espacio, donde sí se marca un punto cualquiera en la espiral, este puede estar arriba o abajo dependiendo del movimiento de dicha espiral; ese arriba o ese abajo permite entender el reflejo y complemento. Por ejemplo solo se puede entender y apreciar el calor y luz del sol cuando se aprecia la oscuridad de la noche, que también están en interrelación pues la luna gracias al sol refleja su luminosidad en las noches.

La armonía dinámica como principio filosófico andino podría entenderse en la interacción con el todo cuya interrelación se representa en muchos símbolos andinos, algunos con formas miméticas de la naturaleza y otros mágicos y abstractos que pueden estar relacionados con el mundo energético o invisible.

2.8. Mundo visible y mundo invisible

El mundo visible y el mundo invisible paridad presente en los pueblos originarios del Abya Yala. Es lo que permite la conexión energética (invisible) también conocido como *samay* que significa “alma o aliento de vida” (dic. Quechua- Español, 177) es el espíritu o energía que se manifiesta al interactuar los demás seres existentes en el mundo andino. Esta conexión energética entre el mundo visible e invisible se revela desde el campo simbólico, lo que Milla denomina “la cosmogonía que explica los orígenes y poderes de las entidades naturales, interpretando la concepción mágico-religiosa en las cuales lo mítico se explica por los valores de correspondencia y las relaciones de analogía entre lo real y lo sobrenatural, lo conocido y lo desconocido (Milla Euribe, 8). Desde la filosofía andina es posible la coexistencia de mundos



totalmente opuestos que genera la interconexión y armonización dinámica entre todos los seres desde la vibración o energía, desde el sentir lo que hace posible comunicaciones a otros niveles de concepción del mundo, donde se puede comunicar con todo lo existente y desde la noción de que todo tiene vida y vibra.

Al hablar del mundo invisible donde actúa el sentir energético, es muy posible en el ser humano y está constantemente presente entre nosotros. Por ejemplo, la energía que se activa en presencia del amor entre parejas o más directamente el sentir entre madre e hijos se convierte en una carga de emociones que no se puede explicar ni ver; es una comunicación y conexión del *samay*, la energía que fluye. Estamos ante la presencia del “mundo invisible” a diario, no solo entre seres humanos sino también en relación con la naturaleza y otros seres que a través del intercambio energético permite la coexistencia y armonía en el mundo andino. Viteri menciona que:

Todo en la vida diaria ocurre con directa mediación de los espíritus. La vida está en la base de todo lo creado. El agua tiene vida, la selva, las plantas, los animales, los seres superiores. Por eso la naturaleza es el espacio vital en que las personas podemos vivir en libertad. (ctd en Ortiz, 163).

Las interconexiones energéticas a espacio más amplios o en comunión con el todo solo es posible al generar la ruptura del ego del ser humano occidental y abrir su mente a espacios de diálogos más amplios con todos los seres existentes. Pues, como mencionó Viteri, en el mundo andino todo está vivo y vibra en comunicación e interconexión con el todo.

El fluir y conexión energética son y están en relación con las vibraciones y conexiones de cada ser, a niveles muy sutiles. También son alterados o potencializados en vibraciones mayores a través de las plantas maestras que el *yachak*, *shaman* o sabio utiliza en ceremonias de sanación del cuerpo y del espíritu o en ritos de iniciación que permite al humano entender el mundo del fluir energético en forma integral. Estos ritos o ceremonias se brindan en espacios sagrados milenarios que se construyeron en armonía e interconexión con la *pachamama*, espacios que aún se puede sentir su energía de equilibrio y sanación entre todos los seres existentes.

2.9. Espacios sagrados de sanación y armonización dinámica

En la cultura de los pueblos originarios del Abya Yala es indiscutible la interrelación entre el cosmos y la pachamama, fuerzas que convergen en el proceso de vida del



runa, de esta reciprocidad teniendo en cuenta sus avanzados conocimientos de los ritmos, movimientos o ciclos de la tierra en relación con el cosmos y como reflejos de lo que es arriba es abajo, de lo que adentro es afuera retomando de nuevo la paridad andina. Bajo estos principios en el espacio-tiempo de los pueblos originarios del Abya Yala se ubicaron en sitios estratégicos espacios sagrados de sanación y armonización. En estos espacios se edificaron templos o demarcaron como zonas armónicas donde se puede sentir la presencia de abundantes fuentes energéticas en interconexión con el todo, junto a *Apus*, *cochas* o encuentros entre ríos. Estos espacios por lo general están bien resguardados por fortalezas naturales o construidas por el ser humano, siempre alejadas de la amenaza de posibles fenómenos naturales. A la final, ¿cómo podemos entender estos espacios sagrados de sanación y armonización dinámica?

Nuestros ancestros comprenden que existen dos fuerzas, la fuerza cósmica que viene del cielo; y la fuerza telúrica, de la tierra (la Pachamama). Estas fuerzas convergentes en el proceso de la vida, generan toda forma de existencia y las diferentes formas de existencia se relacionan a través del AYNÍ (la complementariedad). (Huanacuni, 71).

El andino concebía la existencia de energías cósmicas y telúricas. Por ende todas las fuerzas de existencia vienen a hacer la síntesis de ambas energías, que son el vínculo entre el cosmos y la tierra o *allpamama*, fuerzas expresadas en el proceso de la vida del *runa* o ser humano; fuerzas percibidas en lugares considerados sagrados. Aunque desde la visión occidental este tema es muy difícil de explicar, desde la visión filosófica andina tiene mucho sentido. Esta cosmovisión nos permite percatar estos encuentros energéticos y nos conllevan a entender el verdadero valor de estos lugares y la interrelación para con los pueblos milenarios andinos.

En estos espacios de encuentros armónicos se ofrecían ceremonias de agradecimiento, sanación e iniciación para sus habitantes. Es curioso cuántos de estos lugares sagrados diseminados en los 17.840.000 km² de lo que hoy es América del Sur se encuentran interconectados en alineación de 45° del eje Norte-Sur por el Qhapaq Ñan como lo ha demostrado María Sholten, Carlos Milla, Javier Lajo y otros investigadores del mundo andino. Estos restos arqueológicos más antiguos pertenecen a los pueblos originarios del Abya Yala pre-inkas, espacios de gran importancia por su ubicación estratégica en comunicación directa y energética con el todo. De hecho los conquistadores se aprovecharon de ellos para someter, destruir y



poco a poco sacralizarlos con dioses y templos católicos, lo cual afirma la gran importancia y fuerzas sentidas en estos lugares sagrados que aún siguen manteniendo el mismo valor simbólico solo por medio del lenguaje religioso de los conquistadores.

Los estudios arqueológicos en muchos de estos lugares evidencian diferentes épocas de ocupación sin dejar de ser lo que para sus inicios fueron concebidos como espacios sagrados. Por ejemplo en el complejo arqueológico Ingapirca en Cañar, se puede ver que esta construcción en su inicio fue de ocupación de la fase cashaloma y tacalshapa de los cañari, sobre el cual se modificó con la arquitectura inka conservando su utilidad pero ya desde una visión del conquistador. Esto también se puede evidenciar aún más en lugares de mayor concentración humana donde sobre los templos de los pueblos originarios se han edificado primero templos inkas y sobre estos se han creado templos de la conquista española, o edificaciones administrativas del poder imperante. Un ejemplo claro se encuentra en el complejo arqueológico de Pumapungo en Cuenca. En sus inicios fue un lugar de ocupación cañari sobre el cual se estableció una edificación inkaica y sobre esta una edificación estatal lo que se conoce actualmente como “museo Pumapungo.” Así como estos ejemplos, investigadores como Milla, Lajo y otros afirman que sobre la mayoría de templos religiosos católicos de la ciudad de Lima, Cuzco, Cuenca, Quito, etc., ocultan bajo sus cimientos templos sagrados de los pueblos originarios del Abya Yala.

Los espacios armónicos han sido re-apropiados por los conquistadores, debido a su importancia simbólica para el conquistado además de su naturaleza energética que resulta de la comunicación entre el cosmos y el centro de la tierra, reflejando la interconexión entre el *hanan pacha*, *kay pacha* y el *ukhu pacha*.

Los *Apus* o montañas han sido un símbolo importante para los pueblos originarios como espacios de comunicación e interconexión. Para la conquista entendiendo la importancia de los *apus* se ubicaba el símbolo de la cruz de gran tamaño para comunicar su poder. Tanto se puede sentir y transmitir la energía en los *Apus* que las montañas más elevadas, sagradas para la interconexión de los andinos, también es últimamente un espacio de poder para el desarrollo tecnológico en aspectos de telecomunicaciones. Allí se instalan miles de antenas que emiten ondas electromagnéticas hacia los satélites que reflejan las señales de comunicación a



todos los medios electrónicos que poseen los humanos. A la final, las transmisiones emitidas desde estas cumbres afectan la interconexión con los demás seres y por ende también afecta a nuestras capacidades comunicativas entendidas al nivel energético de los andinos.

Las capacidades energéticas de comunicación entre todos los seres es posible como lo demuestra la filosofía andina, comunicaciones que permiten generar un espacio armónico y recíproco con el todo, reciprocidad o paridad que se enfocaron en los conceptos filosóficos andinos analizados es desde esta visión donde la felicidad, armonía o *sumak kausay* si es posible por los enfoques diferentes de la existencia; cuya paridad y vibraciones de vida en el mundo paritario andino es un concepto presente en muchos artefactos u obras precolombinas en las que se encuentran plasmados varios diseños estudiados desde la semiótica andina, estos guardan mucha información acerca de la concepción filosófica de estos pueblos originarios del Abya Yala, como se considerará en el capítulo siguiente desde el análisis de la semiótica palta en base a los estudios de casos a partir de los análisis semióticos del diseño andino precolombino.



Capítulo 3

ANÁLISIS DEL ARTE PALTA EN BASE A LA SEMIÓTICA ANDINA

El presente capítulo aborda el estudio del arte Palta desde la semiótica andina retomando la geometría sagrada presente principalmente en la chakana como elemento geométrico más robusto para el análisis.

Los estudios de la semiótica andina, derivados de los estudios semióticos de Zadir Milla Euribe quien se apoya en las investigaciones de Carlos Milla Villena, han servido para importantes investigaciones. Por ejemplo, la diseñadora Zúñiga utilizó esta metodología para examinar una pieza Palta precolombina llamada el “sol palta.” Su análisis nos ilustra cuán importantes pueden ser las aportaciones de la semiótica andina propuesta por los investigadores antes mencionados.

El estudio de este caso en particular permitirá desplegar las herramientas conceptuales necesarias para la interpretación de la pieza palta para demostrar cómo se aplica este tipo de análisis a este objeto en concreto, elementos que servirán para el abordaje en un nuevo análisis de un artefacto encontrado en el territorio donde habitaban el pueblo originario de los *chucumbambas* hoy conocido como Chuquiribamba perteneciente a la confederación Palta.

El estudio de ambos casos permitirá demostrar el enlace entre la geometría sagrada andina, los artefactos artísticos de ese pueblo y su época y su resonancia continua hasta la contemporaneidad en base a la filosofía andina que se ha permeado en el tiempo, generando otras formas de creación artística con profundos elementos semióticos, filosóficos, artísticos y geométricos, todos basados en la interconexión. Esta fundamentación generará la base metodológica para el cumplimiento del objetivo general de este proyecto de investigación.

Antes de adentrarnos al estudio de casos es necesario acudir a los estudios previos realizados en torno al arte Palta y sus elementos semióticos que son limitados, pero que ayudan a ubicar el tiempo-espacio en relación a la historia precolombina de los Andes.



3.1. Arte precolombino Palta

La cultura Palta se asentó en el Sur del Ecuador principalmente en lo que hoy es la provincia de Loja. Allí se han realizado investigaciones, la gran mayoría de tipo etnohistórico, mientras que los trabajos de investigación en torno a las manifestaciones gráficas o artísticas han sido limitados. Debido a la existencia de una gran variedad de petroglifos en la zona palta ha generado interés por interpretar estos litógramas. Un primer acercamiento por catalogar estas manifestaciones gráficas ha sido de la mano del investigador Diego González, además de las investigaciones realizado por Vanessa Zúñiga en torno a establecer un vocabulario visual andino desde la mirada del diseño.

Las principales investigaciones del arte precolombino que se han realizado en la Zona Sur Andina del Ecuador y Norte del Perú acaecen de la mano del investigador Jean Guffroy quien describe en su libro *Catamayo Precolombino* las relaciones interculturales gracias al material cerámico que pertenece al periodo preinkaico y asociado al grupo Palta:

La cerámica más típica del área tiene una pasta gruesa de color anaranjado, generalmente alisada, sin evidencia de baño o pulimento. Las formas asociadas corresponden a ollas de cuellos rectos o ligeramente oblicuos, con el labio reforzado hacia el exterior; así como a cuencos y recipientes trípodes. Otra pasta cerámica, un poco más gruesa, está asociada con recipientes que tienen bandas aplicadas sobre el cuello paralelamente al labio, o en zigzag (Guffroy, 133).

El autor señala también la existencia de herramientas como: morteros semiesféricos, hachas y azadones. Además, artefactos Inkas como los aríbalos pertenecientes al periodo de la conquista incásica han sido encontrados en la zonas de Catacocha, Cariamanga, Macará y otros lugares de la frontera con el Perú, probablemente ligados con establecimientos de mitimaes. Guffroy muestra una continuidad en la producción de cerámica usual, lo cual le sugiere una cierta estabilidad de las poblaciones locales y sus interrelaciones culturales, por la similitud técnica en el tratamiento de la cerámica, que dan pautas para la interpretación icónica.

Entre los estudios iconográficos en territorio palta es importante mencionar que Guffroy es uno de los pioneros, quien muestra su acercamiento a este tema desde la materialidad de los artefactos encontrados principalmente en Catamayo, cuya materialidad le permite distinguir cuatro fases clasificadas por el tiempo de ocupación

(fig. 8). Antes de puntualizar las fases, es importante mostrar una tabla de la relación entre las fases Catamayo propuestas por Guffroy y la relación con los periodos históricos de las culturas del Ecuador.

FECHADO	ÉPOCA	PERIODO	CULTURA / Sector	ESTILO	SITIO
▲ 1532	S	HISPANO INDÍGENA	Colonial	Colonial	
1460	E	PERIODO INCÁSICO	Inca	Cañari / Inca	
	D	PERIODO INTEGRACIÓN	Saraguro Tarde Saraguro Temprano Palta	Filiación estilística "Palta"	Zona Sur
	E		Cañari	Guapondelic Tacalshapa III Cashaloma	Centro Sur Andino
500	N	PERIODO DESARROLLO REGIONAL	Palta Zarza	Catamayo D Petroglifos	Zona Sur
	T		Cañari	Tacalshapa II Tacalshapa I	Centro Sur Andino
D.C. 0 A.C.	A	PERIODO FORMATIVO TARDÍO Y TEMPRANO	Palta Zarza	Catamayo C Catamayo B Catamayo A	Zona Sur
	R		Cañari	Narrio Tardío Narrio Temprano	Centro Sur Andino
500	I	CULTURAS PRECERÁMICAS		Cubilán	Zona Sur
4000	A			Chobshi	Centro Sur Andino
13000	NÓMADA				

Fig. 8. Fuente: periodos de historia del Ecuador, Zúñiga, 85

Las fases de Catamayo que propone Guffroy por fechas tenemos lo siguiente:

Fase Catamayo A (2000 1400 a.C.): En esta fase los fragmentos encontrados se caracterizan por el predominio del color rojo y estar decoradas con "incisiones anchas, verticales u oblicuas, y con impresiones ovaladas profundas alineadas. El labio es generalmente redondeado y subrayado por una o dos líneas incisas horizontales" (Guffroy, 61).

Fase Catamayo B (1200 – 900 a.C.): Esta fase se caracteriza por "una gran uniformidad, tanto en las pastas usadas como en las formas de los recipientes, que no tienen ninguna relación estilística con el material de la fase anterior" (Guffroy, 63). Estas piezas poseen un color uniforme de color rojo sobre fondo crema y decoraciones con bruñido lineal.

Fase Catamayo C (900 – 500 a.C.): Las decoraciones de bandas paralelas rojas en la parte superior de la vasija con motivos incisos más complejos caracterizan esta fase. Las incisiones están "rellenadas con pigmentos rojos (sobre fondo bayo) o



blancos (sobre fondo negro). Los motivos, diversos, se componen principalmente de líneas paralelas, espirales y líneas entrecruzadas” (Guffroy, 71). En esta fase también se pueden observar decoraciones con pequeñas figuras zoomorfas y antropomorfas.

Fase Catamayo D (500 – 300 a.C.): En esta última fase se puede apreciar cambios en una posición más oblicua del cuello de las vasijas, “el labio está engrosado hacia el exterior y de forma redonda o aplanada. A veces de naranja o simplemente pulido. Por lo general, el cuello y el cuerpo de estas ollas no llevan decoración” (Guffroy, 72).

Las fases de Catamayo que nos menciona Guffroy nos muestran las evoluciones surgidas en los objetos cerámicos, cuyas evoluciones se enmarcan en el uso de determinados colores para la decoración en determinada fase, además de las decoraciones que van cambiando de formas abstractas lineales a formas antropomorfas o zoomorfas más complejas. Características como estas en cuanto a la materialidad son muy similares al material encontrado en la cuenca del río Playas (Catacocha) cuya cerámica es de color marrón rojizo hasta naranja, mientras que en Cariamanga las pastas “tienen un color que varía entre rojizo y pardo crema... Su superficie está, en la mayoría de los casos alisada, bruñida o peinada... son frecuentes los tiestos que presentan, al exterior, un color naranja” (Guffroy, 120). En el asentamiento de los pueblos originarios que se consideran parte de la ocupación de la confederación Palta se ha registrado también la existencia de gran cantidad de petroglifos ubicados principalmente en elevaciones.

En el caso del arte rupestre existente en numerosos petroglifos pertenecientes a los pueblos originarios paltas como lo menciona Guffroy “existen elementos culturales que todavía no han podido ser atribuidos con certeza a una época particular y que, por lo tanto, no pueden ser fácilmente integrados en las reconstrucciones culturales cronológicas” (24). Esta gran limitante en el estudio del arte rupestre Palta hace que muchos investigadores se limiten a una catalogación y descripciones de la gráfica presente en las rocas, en las que se pueden apreciar formas simples grabadas en las rocas, en las que se “reconocen líneas rectas y espirales, representaciones sencillas de caras antropomorfas, así como una figura más compleja que se semeja una cabeza con rasgos felinos” (Guffroy, 24). Estas formas se pueden apreciar en una roca localizada en el sector de los Guayurales en Catamayo.

En la zona del valle del río Playas se encuentra gran cantidad de vestigios de objetos cerámicos y líticos que según Guffroy dan muestra de “ocupaciones humanas sucesivas que cubren los últimos dos milenios” (ctd en González, 5). A pesar de la gran variedad de formas existentes en las rocas que van desde formas simples como puntos, líneas, espirales a formas más complejas de tipo antropomorfas, se puede mencionar que estas tuvieron gran importancia en diferentes épocas por lo que sus gráficas pudieron también ir evolucionando en las diferentes fases de Catamayo como nos menciona Guffroy. Muy poco se conoce del análisis artístico o semiótico de estas obras precolombinas puesto que la mayoría de las investigaciones (entre Diego González en apoyo de la Universidad Técnica Particular de Loja) se ha realizado en torno a los petroglifos paltas, recaen en catalogación que se dedican a un inventario y digitalización de las formas encontradas en estas rocas. Teniendo en cuenta estos estudios introductorios del arte Palta se tratará de ir despejando algunas dudas en el análisis de una pieza en concreto retomando estudios previos realizados por la diseñadora Vanessa Zúñiga.

3.1.1. Caso ejemplar – Sol Palta

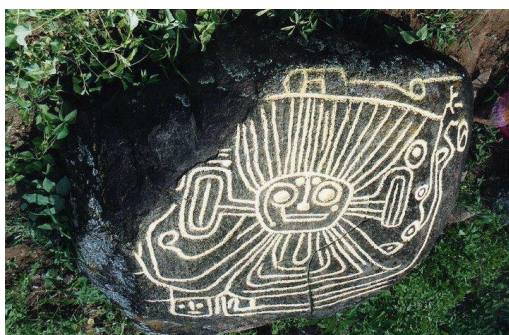


Fig. 9. Fuente: sol palta
Jevejara, http://blog.espol.edu.ec/jevejara/2013/11/19/sitios-turisticos/185826_137028306365114_5394448_n/,

La diseñadora Vanessa Zúñiga permite tener un análisis más cercano de artefactos específicos de la cultura Palta, cuyo abordaje de estudio lo realiza desde la semiótica del diseño andino precolombino retomando la propuesta del investigador Zadir Milla, cuya propuesta será abordada a medida que se irá realizando el estudio del presente caso.

La metodología de análisis de la semiótica andina será explicada de acuerdo a la investigación en torno al sol Palta, artefacto retomado por poseer líneas rectas y curvas que forman una imagen antropomorfa compleja, elementos que permiten entender la geometría sagrada andina, para su posterior utilización en la propuesta artística y en el segundo caso de análisis de un objeto de los *chucumbambas*, pueblo originario Palta.

El esquema de estudio que se presenta a continuación es retomado de la tesis de

3.1.1.1. Metodología de análisis

Para el análisis se retoma el esquema utilizado por Zúñiga el cual consta de los siguientes aspectos:

Nombre: Petroglifos

Periodo: Desarrollo Regional

Cronología: 500 a.C. – 500 d.C.

Región: Sierra Sur Andina

Fuente: “*El arte rupestre*”, Diego González. Vicente González “*en busca de la primera escritura Wanka escondida en litogramas*”.

Ubicación: Reserva arqueológica del Museo Banco Central de Cuenca

Técnica de Manufactura: Raspado en roca.

3.1.1.2. Descripción



Petroglifo Solar: Santo Domingo de Guzman, Gonzanama. Complejo de rocas, con una roca central grande y 11 pequeñas a su alrededor. Según menciona González, la roca central tiene la forma de óvalo, su longitud mayor es de 1,90m. y la altura de 90 cm. Este petroglifo esta invertido y la roca esta ligeramente inclinada hacia el noroeste, (ctd en Zúñiga, 119).

Fig. 10. Fuente: Petroglifo solar, Zúñiga. 119

En este párrafo la autora hace una breve descripción del entorno en el que se ubican los elementos líticos que acompañan al petroglifo, para posteriormente abordar la imagen grabada en la roca aplicando la metodología utilizada por Milla Euribe.

3.1.1.3. Trazado armónico: Ley de Bipartición

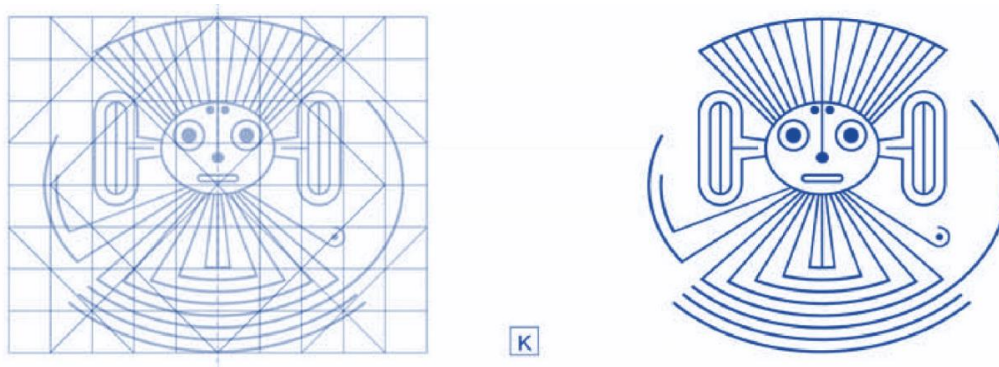


Fig. 11. Fuente: Ley de bipartición, Zúñiga, 119

Para el estudio de los elementos semióticos o artefactos conceptuales es importante recurrir a las investigaciones de Milla Euribe que presenta el código *Tocapu* y lo desarrolla en su libro *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino*, en el que propone el concepto espacial de tripartición que deviene del “análisis del altar de *Koricancha*, *Tiksimuyu*, conformado por los tres círculos virtuales o su análogo tres cuadrados” (ctd en Zúñiga, 58). Otra consideración es el estudio de la geometría de la chakana que resuelve Milla Villena a través de la búsqueda de la cuadratura de la circunferencia planteada en su libro *Génesis de la cultura andina* cuyo cálculo geométrico se basa en la constelación de la cruz de sur. La chakana como forma geométrica sagrada ha permitido ordenar el territorio, crear formas y construir arquitectónicamente espacios armónicos donde la cruz cuadrada está compuesta también por tres cuadrados verticales y horizontales, que representan los tres mundos andinos que se muestran en el altar de *koricancha*.

La simbología presente en la cruz cuadrada aporta a la interpretación semiótica y armonización de los elementos a través de formas geométricas que identifica en las leyes del diseño andino planteadas por Zadir Milla, esquemas de tripartición que encajan también en la chakana que pueden ser utilizados para interpretar los artefactos andinos. Estos son los esquemas que ha utilizado Zúñiga en el análisis del caso de estudio. Corresponden al trazado armónico terciario de la ley de tripartición que “resulta del juego de las diagonales del rectángulo $\frac{1}{2}$, cuyos cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas” (Milla E., 22).

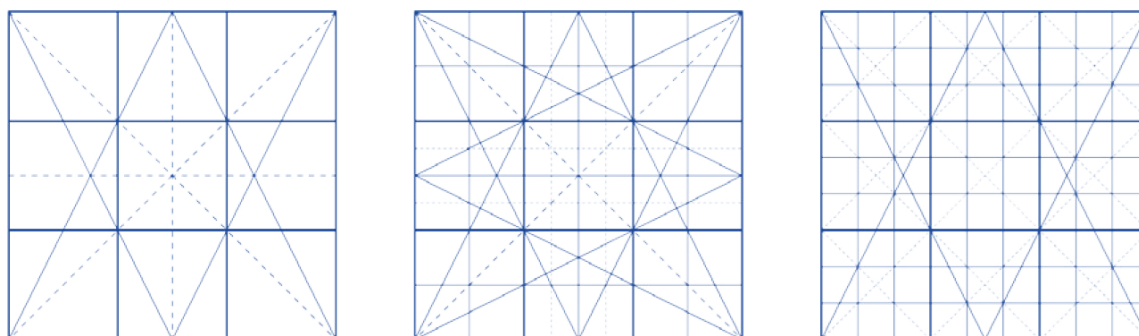


Fig. 12. Fuente: trazados armónicos terciarios, Milla E., *introducción a la semiótica andina*, 22

Los esquemas armónicos terciarios presentan una serie de líneas que conjugan armónicamente en la estructura que permiten esquematizar la gráfica precolombina en que cada una de las partes de estas formas se armoniza con la figura integral. Después de este análisis gráfico, Zúñiga extrae cada una de las partes gráficas que conforman el sol palta.

3.1.1.4. Signos independientes

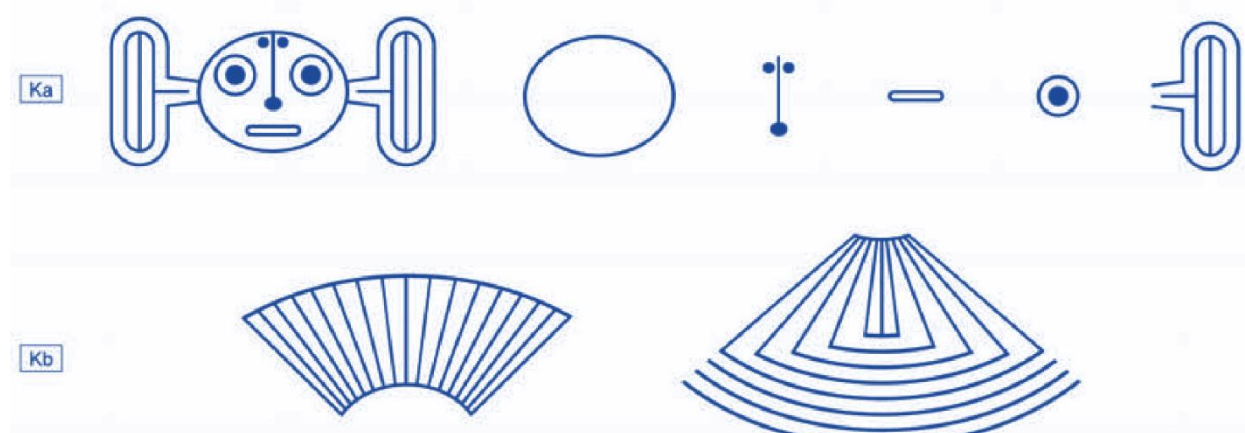


Fig. 13. Fuente: Signos independientes, Zúñiga. 120

Los signos independientes que conforman el sol palta son estructuras geométricas que salen de formas simples como el punto, la línea recta y curva, además de círculos de diferentes proporciones que generan la forma antropomorfa, que permite desarrollar el siguiente ensayo de interpretación realizado por Zúñiga:

3.1.1.5. Ensayo de interpretación

Esta forma elíptica de representar el sol, también se presenta en el adoratorio del complejo arqueológico Ingapirca en Cañar – Ecuador.



La culturas que conformaban la Confederación quiteña antes de la conquista Inkaica, se basaban en el sol para realizar calendarios agrícolas, horarios, cronogramas, fiestas, ordenamiento territorial, organización social, jerarquía administrativa, agricultura, base de su subsistencia, entre otros.

Al transformarse este regente cósmico en la fuente de su vida, también pasó a ser la base cosmológica y espiritual de estos pueblos donde el sol desempeñaba el papel protagonista como Dios. El sujeto originario debía ser recíproco con la naturaleza y con la comunidad. Este petroglifo y el complejo de rocas podría ser interpretado con una forma de reciprocidad, de reflejar lo que está en el Hanan (arriba), en el Urin (abajo). (Zúñiga, 120).

El ensayo de interpretación de Zúñiga está dado desde el análisis de la macro cultura andina y su relación directa con el sol fundamentada en el principio de reciprocidad, además de tener presente que en dicha imagen encajan simbólicamente los tres mundos andinos, elementos que se encuentran presentes en la ley de tripartición de Milla E. Estos elementos andinos son parte principal de la filosofía de estos pueblos originarios que están mejor representados en la chakana andina que es un instrumento geométrico más robusto que permite realizar análisis semiótico y geométrico con mayor fundamentación filosófica de los artefactos precolombinos como lo demuestra Milla V. en su libro *Génesis de la cultura andina*, donde el autor estudia geométricamente la cuadratura de la circunferencia, problema geométrico que encierra la chakana andina, forma que ha aplicado a varios templos arquitectónicos andinos para sus estudios semióticos. Por lo tanto es de vital importancia adentrarnos en el estudio de la Chakana antes de empezar la interpretación del segundo caso de análisis correspondiente al artefacto palta del pueblo originario de los *chucumbambas*.

3.2. Chakana Andina

La Chakana, denominada *Tawapaqa* en el idioma Puquina, ancestro del quechua y del Aymara, como lo menciona Lajo en *Qhapaq Ñan* y conocida también como “cruz andina” o “cruz cuadrada”, es un símbolo milenario de los pueblos originarios del Abya Yala. Una de las definiciones en las que coinciden muchos investigadores es que “la etimología de la palabra *chakana* nacería de la raíz quechua *chaka* (puente, unión) y el sufijo ‘na’ (instrumento), y la *chakana* como símbolo representaría un medio de unión entre el mundo humano y el *Hanan Pacha* (lo que está arriba o lo que es grande)” (Acevedo, párr. 15). *Chakana* también es la denominación de la constelación de la Cruz del Sur y constituye la síntesis de la cosmovisión andina.

El término *chakana* ha sido un concepto que ha tenido varias interpretaciones que



van desde definiciones como: travesaño, puente, escalera, etc., pero al final se conjugan en la relación del *runa* con el cosmos. Literalmente estos bajaron las estrellas a la tierra a través de la técnica de espejos estelares, como se demuestra por medio de los espejos de agua hechos de piedra. “Esta técnica astronómica también está evidenciada en el Mapa Estelar del altar mayor del *Coricancha*” (Milla V., 53). Estos espejos de agua en los que se puede observar el reflejo de las estrellas es cómo lograron realizar un patrón de medida denominado TUPU. Considerado como medida sagrada, ha sido la base para diseños elaborados en petroglifos, tejidos, decoraciones en cerámica, arquitectura y ordenamiento territorial.

La chakana andina permite analizar artefactos precolombinos, como un elemento integral armonizador del artefacto en su conjunto.

Simbólicamente la chakana expresa la visión filosófica andina de una forma integral en el cual se resumen conceptos de pacha, paridad, y complementariedad, además refleja el hanan, kay y ukhu pacha, que demuestra la armonía con el todo, interpretaciones que pueden tomar en consideración gracias a los estudios semióticos de este elemento geométrico milenario.

Los sistemas de significación en el arte precolombino andino conllevan a un sistema gráfico de escritura, es así que:

si aceptamos semánticamente que ESCRITURA es todo sistema gráfico para transmitir información y que la cultura es un proceso de esquemas de significación, entonces aceptaremos que la **escritura simbólica** de la antigüedad andina también ha tenido un campo tan vasto de expresión y desarrollo (Milla V., 17).

Con esto se demuestra que las culturas del Abya Yala no tuvieron la necesidad de un sistema de escritura alfabética, por lo que su forma de comunicación es a través de imágenes icónicas por ende la gran variedad de petroglifos y artefactos con diseños complejos de interpretar.

Entre estos diseños está la chakana representada en múltiples artefactos materiales y conceptuales, como menciona Milla Villena, donde encontramos por ejemplo el templo de Ingapirca donde “el análisis geométrico como la fórmula de la Cruz Cuadrada y el Sistema Proporcional de Medidas están siempre presentes en la arquitectura Andina y que el templo de Ingapirca no es una excepción” (Milla V., 228).



Por medio de la geometría sagrada andina se demuestra que las culturas originarias tuvieron algunos tipos de códigos mítico-figurativos como:

Quelcas “grabados, representación por signos o letras” (Diccionario quechua-español, 148). Estos ideogramas se encuentran grabados en rocas conocidas como petroglifos; ya poseían leyes de formación armónicas y simbólicas en la estructura de su gráfica.

Tocapus definido por Burns “a manera de ideogramas encerrados en un espacio cuadrado y que combinan toda la serie de estructuras iconológicas ‘irregularmente’, lo cual descartaría una función ornamental” (ctd en Milla E., 86). Estos códigos son mucho más elaborados y complejos en la época inkaica que podrían ser el desarrollo de un lenguaje visual estructural.

Khipu “sistema de lenguaje gráfico de los incas, conformado por un cordón horizontal, de donde penden otros cordones de diversas longitudes y colores anudados en distintas formas” (Diccionario quechua-español, 77). Este sistema era utilizado para el registro de información.

Hablar de semiótica desde el diseño andino teniendo en cuenta los elementos analizados anteriormente, genera un aporte valioso al estudio de la semiótica y al valor multidisciplinar que poseen las formas de expresión andina, articuladas al complejo diseño geométrico explícito en la cruz andina y la riqueza filosófica presente en su simbología, como lo demuestra Milla V., para generar una propuesta desde el diseño andino donde la chakana o cruz cuadrada puede encajar en cualquier diseño andino representado en los *artefectos* milenarios. Así facilita su interpretación simbólica desde los análisis filosóficos de Lajo y desde la semiótica del diseño andino que propone Milla Euribe y Milla Villena, cuyas investigaciones permiten entender la geometría sagrada andina y su empleo en casi todas las manifestaciones gráficas, escultóricas, arquitectónicas y de ordenamiento territorial empleado por los pueblos originarios del Abya Yala.

El lenguaje visual presente en múltiples artefactos milenarios de los pueblos originarios del Abya Yala le transporta a uno a un campo integral de la visión del mundo. Cada imagen o forma está articulado o integrado al todo; nada está separado. De esta forma interpretar un artefacto precolombino nos lleva a formas esquemáticas



que surgen en un contexto entre lo visible e invisible (la geometría sagrada y las energías) por lo que es importante entender la filosofía andina y abrir la mente a nuevas percepciones sutiles por medio de canales tradicionalmente no concebidos como por ejemplo es posible comunicarse con las plantas, piedras, animales o energías desde el sentir o desde la palabra misma; aun en una cultura que pone tanto énfasis en lo mental, lingüístico o canales más evidentes del raciocinio humano occidental.

Los artefactos precolombinos poseen valiosa información cargada de signos icónicos que integran un discurso visual amplio e integrador propio de los pueblos originarios del Abya Yala. Esta información conlleva a estas manifestaciones “artísticas” a un campo más amplio que rompe las concepciones estéticas y de belleza de las categorías que emplea el discurso estético tradicional.

3.2.1. Construcción geométrica de la chakana

La representación gráfica de la chakana está en los grabados de Chavín, en la estela de piedra *Tiawanako*, en los tejidos *Wari*, en los ceramios Nazca, en los bordados Inka, y en otras construcciones de otras latitudes como en la cultura Maya. Su forma geométrica posee no solo connotaciones simbólicas sino que ocupan una significación muy amplia en la vida de los pueblos originarios del Abya Yala.

La construcción geométrica o matemática la resuelve el investigador Milla Villena a través de plantearse como problema la cuadratura de la circunferencia en busca del valor de “PI” o conocido como *Katari* en el mundo andino. Logra resolver gráficamente la construcción geométrica de la Chakana en *Génesis de la cultura andina*. Se explica este planteamiento geométrico desde la proporción sagrada andina tomada de la constelación de la cruz del sur bajada por sus ancestros a través de los espejos de agua, donde sus proporciones y “la longitud de sus brazos menor y mayor, están en la misma relación que el lado de un cuadrado y su diagonal” (Milla E., 17).

Milla resuelve la cuadratura de la circunferencia y la geometría de la chakana, pero para traducir el idioma gráfico manejado por los pueblos originarios de Abya Yala emplea el cálculo matemático utilizando el álgebra elemental occidental como instrumento de comprobación. Para su demostración realiza por aproximación

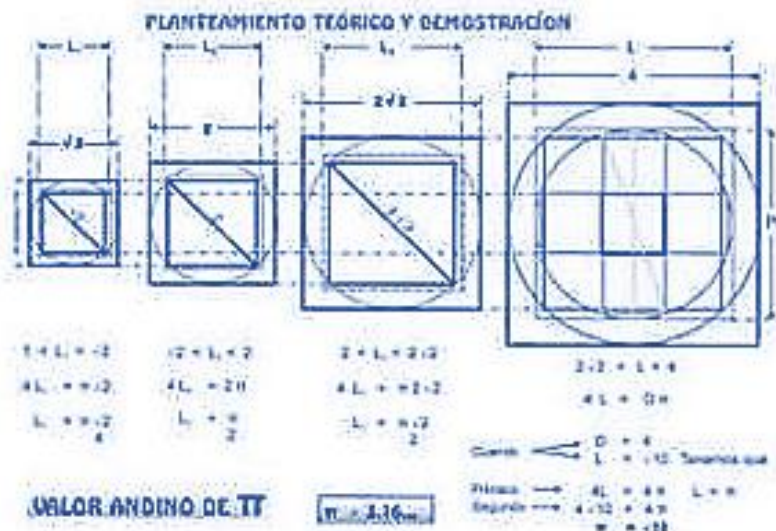


Fig. 14. Fuente: Milla V. Génesis de la cultura andina, 74

geométrica sucesiva empleando el sistema de diagonales de cuadrados progresivos como se demuestra en la gráfica, donde se pretende encontrar un cuadrado y el círculo cuyos perímetros sean iguales. Para entender cómo está resuelto este problema geométrico, es necesario seguir todo el proceso gráfico que plantea Milla E., puesto que es este proceso y la utilidad del juego entre el círculo y el cuadrado lo que permite generar una serie de líneas que se entrecruzan para generar el juego final de tres cuadrados y encontrar el *Katari* diagonal que une los tres cuadrados consecutivos resultantes. Este juego geométrico lleva también a la tripartición del análisis del diseño andino de Zadir Milla, lo que permitirá tener mayor cantidad de líneas auxiliares que ayudan a encajar con mayor exactitud los artefactos planteados por el estudio. La construcción geométrica de la chakana se plantea desde una unidad cualesquiera así:

- Trazamos los ejes diagonales y ortogonales de un cuadrado dado que circunscribe al círculo.
- Con los puntos encontrados en las intersecciones de las diagonales con el círculo trazamos un cuadrado menor unitario.

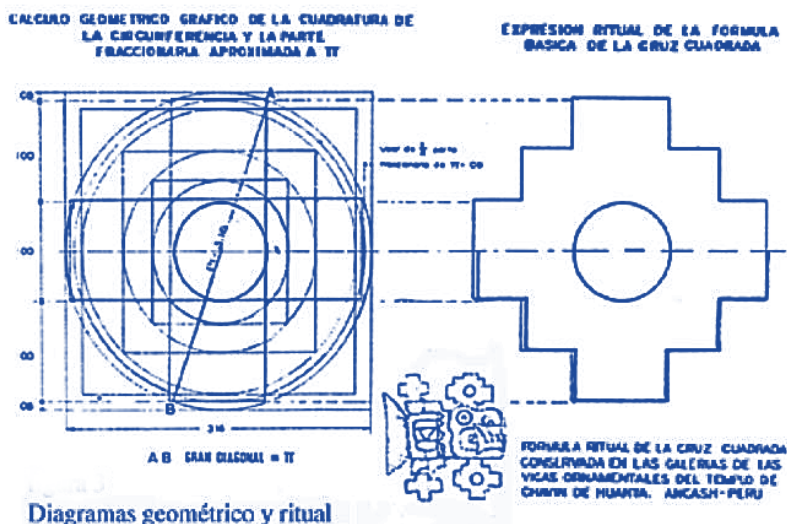


Fig. 15. Fuente: Milla V. *Génesis de la cultura andina*, 78

los vértices cuatro cuadrados pequeños, (cada cuadrado circunscribe a su complemento el círculo).

e) Trazamos el cuadrado AB-A'B' siguiendo el mismo método del caso anterior y prolongamos los lados de este cuadrado AB-A'B', sumándole los cuadraditos.

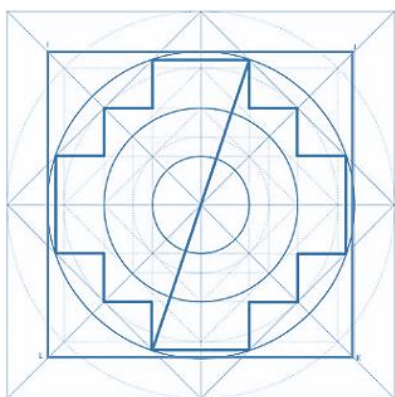


Fig. 16. Fuente: Caraguay 2016

f) Estas nuevas magnitudes adicionadas nos sirven para trazar el cuadrado IJKL que es el cuadrado que buscamos y que tiene geométricamente la “misma” área que el círculo dado (Milla V., 79).

El análisis de la geometría de la cruz cuadrada ayuda a comprender la relación geométrica con la filosofía andina en que los tres cuadrados atravesados por la diagonal o *katari* es el valor del diámetro del círculo que permite encontrar el cuadrado con las mismas áreas del círculo dado que genera un elemento paritario, recíproco y equivalente, principio filosófico andino que abordamos en el capítulo anterior.

La filosofía andina cuyo principio fundamental es la paridad, representada gráficamente en la geometría sagrada andina y explícitamente en la chakana generando un todo, más los estudios semióticos y aplicados en artefactos Paltas permiten abordar el estudio de nuevos objetos con una visión más robusta, lo cual permitirá contextualizar desde otras ópticas el nuevo caso de estudio.



3.2.2. Caso de Estudio: Objeto Palta de los Chucumbambas

La gran mayoría de los objetos simbólicos o artefactos diseminados en los pueblos originarios comparte patrones que encajan en el esquema de la chakana andina como lo demuestra Carlos Milla en sus estudios aplicados a construcciones arquitectónicas Inkas y Preinkas, además de objetos de ritualidad en templos importantes de las culturas de los pueblos originarios dispersos en todo el territorio del Abya Yala. Para analizar y comprobar estas conexiones andinas, se realizará un estudio desde el pensamiento Visual de un objeto lítico en el arte precolombino de la cultura Palta que contiene un acercamiento a la concepción artística andina.

El presente trabajo es un acercamiento al estudio sobre el uso e iconografía, de un objeto perteneciente a culturas de los pueblos originarios del Abya Yala en el Ecuador, en este caso de la cultura Palta, la misma que se desarrolla en la provincia de Loja. El objeto perteneció a los *Chucum-Bambas*, una de las confederaciones Palta localizada en la parroquia de Chuquiribamba.

Específicamente el objetivo de esta sección es analizar el uso y estudio *icónico*, *iconográfico*, *iconológico* y *tropológico* del objeto. Aunque el mismo no guarda ninguna similitud con algunas otras piezas del periodo Formativo en el Ecuador, las observaciones serán en base a la filosofía andina, a la semiótica del diseño andino precolombino. Así se observarán las similitudes dentro de los parámetros del diseño andino entre las culturas que se desarrollaron en Sudamérica.

Solo se puede comprender un imaginario del objeto desde la filosofía de estas culturas andinas. Estos textos artísticos se dan desde una vivencia cíclica presente en el quehacer diario socio-estético-histórico-cultural y se entienden como prácticas *semióticas discursivas* complejas. Visto desde una mirada holística, se estudia este tipo de manifestaciones artísticas desde la *ritualidad*, además de percibir al espacio que “se ordena en los sistemas de clasificación fundamentales a través de símbolos, de propiedades físicas del paisaje y la geografía de los movimientos cíclicos y regulares de astros, constelaciones y en referencia al cuerpo” como lo menciona López (ctd en Cárdenas, 3). Con esta referencia la autora afirma que el espacio-tiempo social va más allá de una concepción geográfica de elementos y así permite articular conocimientos interculturales andinos de América y otras latitudes cuyas



culturas se basan en la observación directa e integradora con el medio donde se desenvuelven y siempre están presente el mundo de arriba o “hanan pacha”, el mundo de aquí y ahora o “Kay pacha” y el inframundo o “Ukhu pacha”.

Para entender de otra forma la ritualidad, Haidar manifiesta que el *ritual* genera:

un espacio simbólico que tiene la posibilidad de ser un lugar compartido, donde se pone en juego un sistema de disposiciones estéticas que crea, recrea y satisface las necesidades perceptuales y espirituales de la comunidad desde varios estilos, visualidades, traducciones de diversas prácticas *semióticas discursivas* (ctd en Cárdenas, 7).

De esta manera el ritual asigna roles, moldea conductas, organiza jerárquicamente la estructura social, es decir, instituye y legitima, expresa y modula las contradicciones sociales en el acto, elementos importantes puesto que debieron estar presentes también en el momento creativo de los artefactos andinos que han generado una gran riqueza cultural.

La riqueza arqueológica del Ecuador despierta la necesidad de emprender investigaciones, que permitan identificar diferentes periodos, etapas y culturas existentes. Para el estudio y ubicación del tiempo y espacio se pone en consideración los siguientes periodos: el paleoindio o paleolítico (10000 A.C.), el mesolítico o pre cerámico (3500 – 3000 A.C.), neolítico inferior o formativo temprano (3000 – 2000 A.C), neolítico superior o formativo tardío (1500 – 500 AC), cobre o desarrollo regional (500 A.C. – 500 D.C.) y el último periodo del bronce o de integración (500 D.C.- 1500 D.C.) (Gómez, 55-56). Estos periodos servirán de referencia histórica para el estudio de las culturas prehispánicas del Ecuador.

La riqueza cultural de los pueblos ancestrales que habitaron los territorios de lo que hoy es Ecuador antes de la llegada de los Inkas, se desarrolló bajo una visión de vida basada en la observación de la naturaleza y el cosmos, que les permitía vivir en equilibrio, como demuestran investigaciones realizadas en la área fronteriza entre Ecuador y Perú. Esta zona es muy importante para entender la civilización andina gracias a la labor de varios arqueólogos que han escrito acerca del contacto o similitud de los materiales arqueológicos entre estos dos países desde el periodo Arcaico al periodo Formativo sobre la base de la comparación de materiales como cerámica, lítico, tejidos y moluscos como la concha *Spondylus*, aspectos ya estudiados en la primera parte del arte palta del presente capítulo. Las investigaciones que nos ofrece



Guffroy van desde el periodo paleoindio o pre cerámico donde la piedra fue su elemento de expresión.

El dominio en el manejo técnico del tallado en piedra que nace desde el periodo paleoindio con la obtención de lascas en la piedra de obsidiana donde se fabricaron los primeros instrumentos rudimentarios como cuchillos, hachas, puntas de lanzas, etc., se fueron perfeccionando hasta lograr pulimentar la piedra. Estas técnicas se desarrollaron en el periodo Formativo hace más de 5000 años de historia del Ecuador, periodo en el que se fabricaron armas de piedra perfectamente pulidas de un peso considerable con formas estrelladas y punteadas. También se fabricaron piezas y utensilios que se utilizaban para rituales, la vida diaria y la ornamentación, objetos que poseen un altísimo valor simbólico que guardan el espíritu de las culturas a las cuales pertenecieron y “pueden revelar: creencias, ceremonias, costumbres, hechos, personajes, vestidos, animales existentes y objetos usados en aquella época” (Gómez, 4).

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de expresarse o comunicarse para desarrollar la vida en comunidad. Esto se hace evidente en los objetos que elaboraban para transmitir una forma particular de escritura Andina, utilizada para comunicar su cosmovisión. Al analizar la significación de los símbolos y representaciones iconográficas de la confederación Palta mostrados en objetos líticos, ceramios, orfebrería, textiles, etc., no se encuentra una investigación que analice el significado de estas representaciones evidenciados en los objetos, que reflejan formas extraídas del mundo natural e interacción del espacio geográfico en el cual se desarrollaron estas culturas.

La mayoría de las formas precolombinas en el Ecuador parte de figuras esquemáticas o geométricas de sus “divinidades” representadas a través del sol y la luna y de animales que forman parte de ritos. También representa imágenes antropomorfas, zoomorfas grabados o pintados en las rocas. Este conjunto de formas hoy en día lleva el nombre de arte rupestre. Carlos Larrea comenta acerca de "la importancia especial que tienen las figuraciones humanas en representaciones de guerreros, todos ellos en las fajas decorativas que rodean las pequeñas cuentas de collares de barro endurecido de la cultura Manteña, tan abundante en el Litoral de Esmeraldas, Manabí,



Guayas, y La Isla Puna" (Larrea, 151). Cabe destacar que la piedra fue trabajada para estatuillas, herramientas y armas el periodo paleolítico.

En el sector de Santa Ana llamado también La Florida, perteneciente al Cantón Palanda de la Provincia de Zamora Chinchipe se encuentran restos de lo que fueron las culturas Mayo Chinchipe, antecedentes de los Paltas, que según el arqueólogo Francisco Valdez, investigador del sitio, podría datar de unos 5000 años de antigüedad. En este complejo arqueológico se puede observar que la construcción arquitectónica es monumental y el material principal es piedra. Se considera un templo ceremonial donde hallaron elementos ornamentales de turquesa que adornaban los difuntos encontrados en las excavaciones. Además, se han encontrado cuentas y plaquetas de piedras verdes con simbolismos del bosque tropical, representaciones del ser humano con sus manos plegadas al pecho, recipientes cerámicos y de piedra pulida con formas naturales y geométricas funcionales que a la vez son medios de expresión de valores ideológicos de esta cultura ancestral, botellas con aza de estribo representando la dualidad de un personaje; recipientes cerámicos para mezclar las hojas de coca con cal para liberar los alcaloides (*Erythroxylum coca*).

Los morteros de piedra pulida encontrados en estas culturas son de forma zoomorfos para la preparación de polvos. Se cree que el recipiente servía además como una tableta para inhalar sustancias alucinógenas, esta cultura trabajó la piedra pulida, como por ejemplo los cuencos trabajados en una piedra bicolor cuya iconografía refleja las fuerzas cósmicas del bosque tropical, donde se representa animales como: el águila arpía, la serpiente, el felino, animales guardianes de los tres mundos andinos antes mencionados, e imágenes orientadas a los cuatro puntos cardinales con rostros humanos opuestos y contrapuestos a la cabeza de dos serpientes donde se emplea una iconografía compleja sujeta a normas conceptuales abstractas. Es importante hacer notar el uso de piedras exóticas de colores simbólicos, como la turquesa para expresar la noción de lo sagrado. Estos objetos de piedra decorados y tallados con imágenes tienen un uso exclusivo a la ritualidad puesto que fueron encontrados en tumbas sacralizadas.

Al analizar las culturas Mayo Chinchipe y su relación con el entorno geográfico y debido a la cercanía con los pueblos que conformaron la gran nación Palta se puede



establecer que estos tienen su origen en esta cultura amazónica como lo demuestra la teoría de los investigadores: Chantall Caillavet y Anne Marie Hoquenghem donde manifiestan que “los Paltas vinieron de la selva del oriente del *urirruna* (hombre mono), hace miles de años salieron de la región de los Jíbaros y de los Bracamoros, siguiendo los ríos Mayo Chinchipe, Valladolid, Palanda y Piscobamba, luego penetraron y se asentaron en lo que hoy es territorio lojano, donde adoptaron una vida sedentaria y se convirtieron en grandes tribus” (Valdez A., 30). Se recogen a estas teorías en la investigación como antecedentes de la gran confederación Palta.

3.2.2.1. Ubicación geográfica

El objeto tomado como elemento de análisis fue localizado en la parroquia de Chuquiribamba perteneciente al cantón y provincia de Loja. Chuquiribamba, con una orografía bastante irregular, está ubicada al noreste de la ciudad de Loja, en las faldas del nudo de Sansigre y muy cerca del cerro Guagua *Parishka* conocido como Santa Bárbara, a una altura de 2725 msnm. En la actualidad este legendario pueblo está declarado patrimonio nacional del Ecuador, por su cultura y la excelente conservación de la arquitectura colonial.

Se puede llegar a este pueblo por una carretera de tercer orden que va desde su cabecera provincial Loja, a una distancia aproximada de 45 Km. Tiene una extensión de 198 Km² y una temperatura promedio fluctúa entre los 12.5 °C.

Chuquiribamba antiguamente formaba parte de la gran confederación Palta, que era la última nación del Reino de Quito, conforma parte del austro ecuatoriano. La nación Palta, según las referencias del cronista Pedro Cieza de León, estaba integrada por cinco provincias:

Provincia de Cusibamba, comprendía lo que hoy es Yamana, Vilcabamba, Malacatos, Loja, Saraguro y Oña; la Provincia de Paltas abarca los cantones Palta, Célica, Pindal, Puyango y Zapotillo; Provincia de Ambocas, situada en el Cisne, Gualiel, San Pedro, Catamayo y Chuquiribamba; la Provincia de Chaparras, en los territorios de chaguarpamba, Olmedo, Zaruma, Portovelo, Piñas, y la Provincia de Calvas comprendía los pueblos de Gonzanamá, Cariamanga, Quilanga, Amaluza, Sozoranga y Macara” (ctd en Erasmo, 15).



3.2.2.2. Antecedentes

Los diferentes grupos que ocupaban el territorio lojano antes de la conquista inka, durante los primeros siglos del segundo milenio d.C., parecen haber pertenecido a una misma familia lingüística - denominada proto-Jíbaro como ya lo mencionó Guffroy cuyos topónimos característicos están todavía presentes en las denominaciones de pequeños ríos y de lugares apartados del Sur de la provincia. Los vestigios arqueológicos "Paltas" recolectados en la cuenca alta del río Catamayo confirman una cierta relación cultural con los grupos asentados contemporáneamente al Oriente (cuencas de los ríos Mayo-Chinchipe, Marañón, Zamora, Upano). Su presencia en la sierra lojana parece resultar de la venida de un grupo de origen oriental, probablemente llegado entre los siglos VII y IX d.C. La singularidad de su cultura material atestigua una clara ruptura con las sociedades anteriores, cuyos rasgos característicos desaparecen en el seguimiento histórico y desplazamientos de estas culturas. Los Chucum-Bambas pertenecían a la provincia de los Ambocas integrada por las siguientes tribus: "Capures, Acananas, Gualeandas, Chandacos, Chucumbambas y Ambocas" (Alejandro E., 36). Con este antecedente de Loja, Chuquiribamba, antes de la llegada de los Inkas, estaba habitada por los Chucum-Bambas, grupo de indígenas dispersos, unos en el sector de Guayllas (actualmente Tesalia), otros en la actual parroquia de Chantaco, y unos terceros por los alrededores del actual Chuquiribamba. Además existían grupos indígenas menores, ubicados en Saracapa, Huiñacapa, Casachir, Jalapa, entre otros. Se dice no con mucha precisión que el término Chuquiribamba proviene de dos voces de origen Maya, Chibcha o Inka: Chuquiri = planta y Bamba= pampa, que unidas dan como resultado el nombre de Chuquiribamba que quiere decir la Pampa de los Chuquiris. Otros afirman que proviene de las voces Chucum y bamba que significa la pampa de los dioses o llanura divina.

Ubicada al noroeste de la ciudad de Loja, en las faldas de la montaña denominada Santa Bárbara, cumbre de la cordillera Occidental, se asienta la legendaria parroquia de Chuquiribamba (antigua Chucum-bamba), próspera en biodiversidad, cultura y el trabajo en agricultura. Estas referencias del sector permiten afirmar un pueblo vinculado a la madre tierra al igual que a sus ancestros.

Chuquiribamba, nombre que abarca varios significados uno de ellos es “llanura y pueblo de Dios” (Montaño, 30) referencia que puede tener sentido sabiendo que los pueblos originarios realizaban ceremonias de agradecimiento a la pachamama en llanuras o montañas donde habita el *apu* considerado el espíritu de la montaña protector de todo lo que habita en ese espacio-tiempo, este vínculo con la tierra justifica que “Los chuquis eran Paltas auténticos y rebeldes, guacamayos guerreros que habían defendido su tierra hasta lo imposible contra incas y españoles” (Celi, 41), luchas que encierran espacios y términos sacralizados por los vencedores por ende se puede comprender el cambio del nombre a la montaña sagrada de su nativo *Guaguaparishka* a Santa Bárbara que señala la pérdida de la conexión que los pueblos ancestrales tenían con la tierra a través del rito que conecta y re-conecta a la comunidad con la memoria popular de su cosmovisión ancestral.

La conexión entre el cosmos y los *chuquis* se actualiza y sigue vigente con nuevas representaciones simbólicas, donde “el símbolo puede ser expresado en una forma verbal-visual sincrética, que por una parte, se proyecta en el plano de los diferentes textos, y por otra se transforma bajo la influencia inversa de los textos” (Lotman, 154). El rito, el símbolo y la visión filosófica andina son elementos palpables en la representación gráfica icónica.

3.2.2.3. Presentación icónica

El presente objeto de estudio fue localizado en la parroquia de Chuquiribamba perteneciente al cantón y provincia de Loja; por las características del material podría



Fig. 17. Fuente: artefacto chucum-bamba, Caraguay. 2016

pertenecer al periodo formativo (3000 – 2000 A.C) que resaltaba la talla de piedra para armas y objetos para su ritualidad.

Este objeto (ver fig. 17) de piedra caliza o arenisca pulida mide 7cm de base, por 7cm de altura, por 7cm de profundidad; es prácticamente una figura cúbica. Su peso es de 86 gramos. Posee cuatro lados, con cuatro rostros tallados en cada lado alineados entre sí en forma de cruz. El rostro de mayor altura (7cm.) tiene como opuesto otro que mide 6,2 cm. Los otros dos contrapuestos

miden 6,7cm y 6.5 respectivamente. Estos rostros se unen entre sí por un aro cuyo eje central posee un orificio de 3cm de diámetro y el grosor del anillo en la parte central mide 1.5cm. Las formas de los rostros están construidos simétricamente con una mirada siempre al frente sin ningún gesto emotivo y con una expresión de serenidad. Son rostros humanos estilizados. Cabe indicar que todos los rostros poseen un ángulo de inclinación hacia la derecha de 7° que genera una sensación de un leve movimiento.

El objeto de piedra es parecido a objetos encontrados en algunas culturas del norte del Perú y sur del Ecuador del periodo preinkaico, como las culturas del departamento de Piura, Perú, como son los Vicus, los Calvas, los Caxas que formaron la gran confederación de los Guayucuntos, conjuntamente con los Paltas de Loja Ecuador. Estos objetos de piedra, cuyo uso fue destinado como armas sobre todo en la cultura Inka, adquieren significado de estatus y rangos jerárquicos, además de la riqueza artística y cultural, en los que se puede admirar motivos que forman parte de la historia del arte de las culturas andinas de América del Sur. Aunque estos y otros objetos de las culturas ancestrales andinas se encuentran envueltos del más misterioso significado, guardan el espíritu de las culturas a las cuales pertenecieron por siglos y de las cuales aún se encuentran en proceso de estudio y análisis.

3.2.2.4. Análisis iconográfico



Fig. 18, 19. Fuente: artefacto chucum-bamba vista aérea y frontal diseccionada, Caraguay. 2016

En términos iconográficos, este objeto lítico tiene una coloración constituida por el material del que está hecha (piedra caliza), de aspecto poroso. La morfología del objeto consiste de rostros humanos (ver fig.19) idealizados articulados entre sí por un aro (ver fig.18). La representación del objeto adopta cuatro formas dispuestas a partir de un eje de simetría compuesto por una horizontal y una vertical. Las particularidades de los rostros son que dos de ellos poseen semejanzas morfológicas alineadas entre



sí en su lado opuesto y que un grupo de los rostros se diferencia del otro por los pómulos salientes y mentón pronunciado, los ojos y boca ligeramente sugeridos por los volúmenes que sobresalen de las cejas, pómulos y mentón. También los rostros de tamaño medio (6.7cm. y 6.5cm) se diferencian de los otros dos por una protuberancia que sobresale en la frente como una especie de cintillo.

La disposición de los rostros haría referencia a la cosmovisión del mundo Andino sobre el Pensamiento Paritario, o “Pensamiento Qhapaq” del que habla el filósofo andino Javier Lajo. La paridad ya tratado en el segundo capítulo de esta investigación, no cae en la dualidad de distinguir entre el bien y el mal, entre lo positivo y lo negativo, sino en términos de densidad, de energía pesada (hucha) y sutil (sami). Según Lajo, “un grabado sobre la cosmogonía Inka, que se encontraba en el Altar Mayor del Templo del *Qurikancha* en Qosqo. La figura superior que denominó ‘Chakana’ el puente o escalera que permitía al hombre andino, mantener latente su ascenso al cosmos” (Lajo, 7). Este puente genera en la figura también la unión entre los seres humanos que se articulan por el agujero o en el vacío central del artefacto de estudio que vista cenitalmente forma una cruz cuadrada.

La cruz cuadrada posiblemente se la conoció con el nombre de “*Jach’a Qhana*” (luz grande) que, con el tiempo, se llegó a Chakana por las múltiples traducciones y topónimos en el mundo paritario (Lajo, 8). Él nos muestra más detalles de este mundo señalando que:

para el hombre andino todo objeto real o conceptual tiene imprescindiblemente su Par, siendo así que el paradigma principal del mundo andino es que “todo” y todos hemos sido paridos, es decir, el origen cosmogónico primigenio no es la unidad como en occidente, sino es la Paridad. La idea del origen de la existencia del mundo andino, es así “la Paridad”. En el mundo andino no hay, no existe un “todo uno”, ni menos un “todo dos” ... sino un “todo par”, es por esto también que la idea del “ser” no existe, ni en el vocablo de los idiomas andinos, ni en símbolo, o en todo caso, si existiera idea parecida, este sería subsidiaria a la idea de “relación”, o siendo más preciso, a la idea de “vínculo”, puesto que el vínculo es coexistente con la idea del par (Lajo, 6).

La cosmovisión del universo andino no es dual, sino paritario. La forma de entender el mundo dentro de esta cosmovisión no es negar el lado sombrío de las cosas, sino aceptar y comprender que el lado positivo o de luz no existiría sin su opuesto complementario, la oscuridad. Es decir, cuando no aceptamos que el “mal” también está en nosotros y lo atribuimos únicamente al “otro”, nos negamos la posibilidad de ver nuestra parte más compleja en la interacción.



La percepción de la cosmovisión andina no concibe al mundo o Ukhu Pacha de abajo, ni a la serpiente que los representa, como algo negativo que hay que superar, evitar o aniquilar. Es parte fundamental del movimiento cíclico de contraste que permite la integración de los opuestos complementarios. De hecho las metáforas del *Quetzalcoatl* tolteca, el *Kukhulcan* maya, el *Uraeus* del antiguo Egipto o el Caduceos Griego, de serpientes con alas, reflejan la integración del mundo de arriba con el mundo de abajo.

3.2.2.5. Análisis iconológico

Lo iconológico del objeto retomado para el análisis representa la cosmovisión andina en el mundo de la Paridad. Los rostros dispuestos a los cuatro lados que se orientan con los puntos cardinales podrían ser el de hombre y de mujer, esto por los rasgos distintivos que se diferencian por una protuberancia en la frente. Cabe indicar que

tanto los hombres como las mujeres eran corpulentos y rasgos muy pronunciados en su rostro, andaban vestidos de ropa de lana, usaban ponchos de llamados *llacollas*, el hombre tenía los cabellos medianamente largo, recogidos en la cabeza con una corona redonda con un aro de madera o de poto (calabaza) de tres a cuatro centímetros de alto, esto los hombres de la clase popular, porque los régulos o nobles llevaban el cabello recogido con aros de plata y oro, las mujeres llevaban los cabellos largos hasta la cintura unas las llevaban sueltos y con ellos daban una vuelta a la cabeza y otras los tenían trenzados con cintas de colores a lo largo de la espalda (Erasmó, 40-41).

Según esta afirmación la protuberancia encontrada en la frente de los rostros del objeto de estudio sería lo que identificara al hombre lo que correspondería al aro de oro que estos llevaban en la frente para recoger su cabello, mientras que el rostro de mujer sería el que no tiene ningún detalle en la frente pero es el rostro de mayor tamaño (7 cm.) lo que hace suponer la importancia de la mujer en esta cultura de los Chucumbambas por el orden jerárquico y por la montaña sagrada, la Guagua Parishka, que posee la forma de una mujer con una guagua en brazos que se encuentra orientada su vista hacia el Oriente.

Es curioso observar en estos rostros la deformación craneana (cuya forma los paltas llamaban *paltahuma*). Da muestra que los *Paltas* realizaban estas prácticas como símbolo ritual de estatus en función de sus saberes o diferenciaciones de otras culturas. Según Alejandro, “estas costumbres realizaban los padres a los hijos varones cuando estos eran muy niños, entablillándoles el cráneo hasta que adquiriera

la forma ovalada de la palta, fruta que se daba en abundancia en estos lugares” (32). Se sabe también, gracias al cronista Garcilazo de la Vega, que estas deformaciones las tenían también algunas tribus orientales, como la de los *bracamoros*, por cuya razón se ha afirmado la procedencia oriental de las tribus *paltas* como lo afirma la investigadora Chantall Caillavet y Anne Hocquenghem en sus publicaciones.

Al observar desde una vista aérea al objeto, se puede descifrar que se encuentra construido geométricamente, a partir de cuadrado, que encaja perfectamente en la construcción geométrica de la figura de la chakana andina (observar fig. 19) resuelta a través de la cuadratura de la circunferencia propuesta por Milla V. que se analizó anteriormente, mientras que se puede apreciar cómo este artefacto también se acopla armónicamente en el juego de líneas utilizadas en el esquema gráfico de la metodología de tripartición (ver fig. 20) de la que nos habla Milla E. en sus análisis semióticos del diseño andino que ya analizamos en el estudio de caso del *sol palta*, mientras se realiza el acople del artefacto en la fusión de los dos esquemas anteriores (Ver fig. 21) lo que permite el encuentro de mayor juego de líneas armónicas y poseen mayores puntos de encuentros con la forma del artefacto que hace más fácil suponer como esta figura se fue construyendo y profundizar la semiótica que este artefacto guarda en sí mismo.

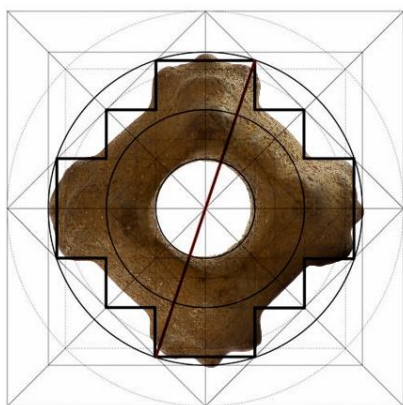


Fig. 19. Fuente: *Aplicación de la geometría de la chakana metodología*, Milla V. Caraguay. 2016

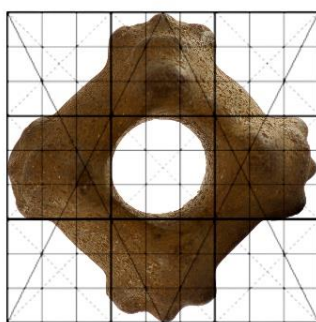


Fig. 20. Fuente: *Aplicación de metodología de tripartición*, Milla E. Caraguay. 2016

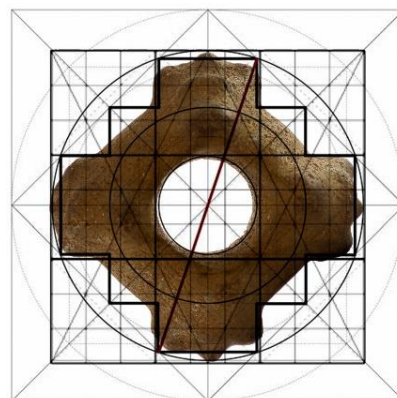


Fig. 21. Fuente: *Aplicación de la geometría de la chakana y metodología de tripartición*. Caraguay. 2016

Desde el análisis grafico se pone de manifiesto el concepto de Paridad que no solo permite establecer el equilibrio, sino ser expresado visualmente de una manera muy sencilla. Mantendremos el equilibrio de esa paridad, mientras seamos capaces de movernos en diagonal, siguiendo el camino de los justos, la línea de la verdad, el canal central o Qhapaq Ñan del que nos hablan autores como Javier Lajo o Scholten.



La palabra diagonal en quechua se dice *Ch'ekkaluwa*, en donde *Ch'ekka* significa verdad. Es la verdad que nace del equilibrio entre esa Paridad.

Para descifrar el uso de este objeto que, dentro de la definición de la Chakana posee algunas interpretaciones simbólicas como lo demuestra Lajo, cabe indicar que:

La figura de LA CHAKANA nos muestra las primeras subdivisiones que se producen en la relación hombre/mujer o masculino/femenino. La primera subdivisión es la parte superior y la parte inferior, el cielo y la tierra, lo de arriba y lo de abajo, el macho y la hembra, el Hanan y Hurin. Luego tenemos otra subdivisión la derecha y la izquierda, el día y la noche, el Sol y la Luna. Otra subdivisión es el “Tawan” que además de significar el número 4 significa también complementariedad, correspondencia, ayuda mutua, interrelación (Lajo, 8).

Estas subdivisiones o alineamientos del artefacto palta muestran en cierta medida esta analogía del hombre que está alineado hacia arriba y abajo relacionado entre el cielo y la tierra, mientras la mujer está alineada a la derecha e izquierda relacionada con el sol y la luna. Desde esta representación se puede apreciar aún otro nivel: que cada elemento (que sea hombre o mujer) está compuesto de ambos opuestos complementarios, así constituyendo cuatro elementos.

3.2.2.6. Análisis tropológico

Para introducir nuestro estudio tropológico es preciso comprender que cada artefacto andino es un espacio semiótico donde interactúa una forma de lenguaje muy compleja por la visión integradora del todo que nos lleva a múltiples significaciones que dependen de quien lo observa y las relaciones que han generado esa perspectiva que reflejan ciertos sesgos culturales, filosóficos e ideológicos. A la final el verdadero significado e importancia surge de las culturas que crean y viven su propia filosofía andina.

Sin embargo, el análisis y las significaciones se dan dependiendo de la mirada. Por ejemplo, este puede analizarse desde el enfoque académico del arte contemporáneo o desde la visión filosófica de esta cultura, donde sus personajes entablan relaciones comunicativas de reciprocidad, relacionalidad y complementariedad. Estos últimos tienen presente la memoria comunicativa y cultural, sabiendo que la cultura como menciona Toporov “no solo es el lugar donde nacen los significados, sino el espacio en donde ellos son intercambiados, ‘transmitidos’ y buscan ser traducidos de un lenguaje cultural a otro” (ctd en Torop, 6-7). Desde esta visión el campo semiótico se



torna más complejo cuando en el contexto convergen muchas culturas, que crean y recrean espacios interculturales, interestéticos e intersubjetivos.

Teniendo en cuenta la perspectiva que parte desde la filosofía andina antes mencionado se propone las siguientes re-significaciones tropológicas:

Tropológicamente la función del objeto pudo haber tenido varios usos. Podría haber sido un arma para la defensa, parecida a las armas que utilizaron los Inkas, en donde un mango de madera podría pasar por el orificio central. Estas armas que se basaban en un mango de madera con un objeto pesado de piedra o metal en la punta se denominaban macana (en quechua chasca chuqui o lanza con punta de estrella). Normalmente estos objetos pesados tenían formas estrelladas y eran las armas más comunes en el ejército Inka. Se dice que los objetos pesados de la punta solían ser de piedra, plata u oro según el rango del soldado. Los *Paltas* también construían armas para la guerra como: escudos, mazas, lanzas, flechas, picas, macanas, dardos, etc., de diferente material como la madera y la piedra.

Es importante analizar que la piedra fue utilizada como elemento indispensable para elaborar toda clase de herramientas, armas, construcciones, viviendas, utensilios para rituales y para la vida cotidiana, además, otras obras monumentales como templos.

Al estudiar el objeto y sin más referencias de similitud que las armas en forma de estrella de las culturas pre-inkas e inkas, surge la siguiente pregunta, este objeto ¿podría haber sido un arma?, ¿un arma andina podría tener decoraciones con rostros que encajan en la figura de la chakana andina? Para resolver estas interrogantes que surgen en el proceso investigativo, el peso del objeto es de 86 gramos, cuya roca es arenisca o piedra caliza, porosa y suave para tallarla, que no resistiría a un impacto directo, punto clave para afirmar que este no era un arma. Las macanas estaban elaboradas de una piedra resistente al impacto y con mayor peso y densidad, pudiendo pesar entre 500gr. a 1000gr., lo que causaba el mayor daño posible al impactarse con el cuerpo de sus oponentes en los combates cuerpo a cuerpo. Adicionalmente los rostros tallados tampoco poseen formas puntiagudas como las que poseían las macanas. Más bien todas las protuberancias son redondeadas, lo que no causaría ninguna lesión grave al impacto.



Fig. 22. Fuente: artefacto chucum-bamba con mango de madera. Caraguay. 2016

Con este antecedente y por las características del objeto este podría haber tenido un uso ritual (ver fig. 22), ya que fue encontrada en la parte baja de la montaña sagrada denominada *Guagua Parishka*, cuya cima llega a estar entre los 3000 m.s.n.m. Esta montaña posee la forma de una mujer con su niño en brazos. Además el rostro de mayor dimensión en el artefacto es una mujer palta gracias a las características mencionadas por el cronista Garcilazo de la Vega ya descritas en el inicio del presente análisis. Desde algunas investigaciones etnohistóricas realizadas en el sur del Ecuador se cree que los *Paltas*:

adoraban a dioses representados por objetos visibles de la naturaleza creían también en un dios invisible creador de todas las cosas Pachacámac. Tenían por dios soberano al Sol (Inti), porque pensaban que así como daba claridad y luz al mundo, criaba y producía todas las cosas. Adoraban también a la Luna (Quilla), madre de la claridad de las noches y reguladora del tiempo (por la luna se medía el año y los meses); creían que de ella procedían todas las fuerzas de la naturaleza. Rendían culto a sus dioses en altares contruidos en las cimas de las montañas, llamados adoratorios, donde les ofrendaban objetos de metales y piedras preciosas, frutos de la cosecha animales y flores (Alejandro, 51).

Como nos mencionó Alejandro se puede entender la relación íntima de los Paltas con el cosmos y la naturaleza, elementos claves de reciprocidad mencionados en el estudio filosófico andino. Estos antecedentes permiten resignificar que este objeto fue utilizado para rituales. Además al parecer podría orientar hacia algunos lugares importantes para estas culturas, uno de los cuales puede ser que si lo orientamos a los cuatro puntos cardinales y el rostro de la mujer de mayor tamaño en el objeto direccionamos desde donde fue encontrado hacia la *Guagua Parishka*, elemento que más sobresale teniendo en cuenta como *apu* sagrado de conexión con el cosmos que está ubicado al oriente. Habría que investigar hacia donde señalan los otros rostros que apuntan hacia el norte, sur y este para lo cual sería necesario ubicar el lugar exacto donde fue localizado el objeto. El artefacto nos muestra todo un mundo que explorar desde la riqueza semiótica, hasta la relación con el espacio donde se desplazan estos objetos andinos que nos llevarían a entender las interrelaciones entre los seres humanos con el todo. De esta manera se puede entender que las creaciones



y visiones artísticas de los pueblos originarios tienen visiones que van mucho más allá de la simple decoración o estética, aspectos que han permitido llegar a las siguientes conclusiones:

Las culturas precolombinas del Ecuador poseen figuras únicas de representación que las diferencias entre sí por la forma de la naturaleza insigne del lugar, por la particular forma de abstraer y por su visión filosófica andina. Aunque los parámetros del diseño que emplean sean los mismos en la mayoría de las culturas andinas, sus formas gráficas son variables en relación a su espacio geográfico, donde su filosofía de representación se basa en el elemento de la chakana, símbolo geométrico que encaja muchos diseños de las diferentes culturas originarias del Abya Yala.

La abstracción y representación de la forma realizada en el arte precolombino se remite a parámetros geométricos de composición que se pueden encontrar en el estudio semiótico del diseño andino precolombino.

El diseño iconográfico andino del periodo formativo como el de los *Chucum-Bambas*, guardan estrecha similitud con las culturas andinas del Perú. Esto se evidencia en que el desarrollo del territorio lojano es similar al de las regiones vecinas del Norte del Perú, donde las sociedades poseen tradiciones culturales milenarias. "Su posición geográfica explica, tanto sus relaciones con las culturas norteñas Chaullabamba y Cerro Narrío, como su probable integración dentro de la esfera cultural Chavín, al momento de mayor expansión de este culto" (Guffroy, 183). Al parecer estos elementos demuestran una participación en redes a largas distancias como se puede ver en algunas investigaciones arqueológicas en las que se han encontrado restos de la concha de *spondylus* procedente desde las costas ecuatorianas encontradas en gran parte del territorio Andino.

Al considerar el significado del nombre de la cultura que se desarrolló en este lugar, pertenecientes parcialmente a los *Ambocas*, los *Chucum-Bambas* o "llanura divina" y aquel de su *apu* sagrado la *Guagua Parishka*, o bebé marcado por su madre, este objeto pudo haber servido como ofrenda a esta montaña en reconocimiento por la paridad simbolizada en la montaña misma.

En una vista aérea del objeto se puede descifrar geométricamente que esta encaja perfectamente en la figura de la chakana Andina. Aquí se pone de manifiesto que el



concepto de la paridad no solo permite el equilibrio entre elementos opuestos complementarios, sino también permite el concepto de 'tawan' que incluye los cuatro elementos, o sea, una mujer con los elementos masculinos y femeninos y un hombre con elementos femeninos y masculinos. El elemento principal de diferenciación de género es la protuberancia en la frente que es un aro o corona que llevaban los hombres paltas.

La limitada investigación arqueológica y semiótica en la zona especialmente en el Sur del Ecuador, nos permite relacionarlo con otros objetos y con un contexto, ya que el objeto fue encontrado aisladamente, además de saber que en el país "no hay una carrera especializada de tercer nivel en estos campos de la arqueología" (RNC. Revista Nacional de Cultura, 23).

La limitada información teórica debida a la escasa investigación arqueológica en la provincia de Loja ha limitado el análisis de contextualización del objeto. Por esta razón me he remitido a las investigaciones realizadas por investigadores como: Jean Guffroy, Erasmo Alejandro y artículos de la investigadora Chantall Caillavet, Anne Marie Hocquenghem e información de las investigaciones que lleva realizando Francisco Valdez en el sector la Florida en Palanda, que ha permitido analizar el origen palta y el trabajo en piedra de estas culturas, además del aporte geométrico y semítico andino de Carlos Milla V. y Zadir Milla E., más el aporte importante del análisis filosófico de Javier Lajo. Todos juntos han permitido un análisis integral y llevar a otro contexto el arte precolombino de los Paltas.

El análisis de los artefactos andinos donde se pone a consideración la semiótica precolombina ha permitido encontrar un sistema que permite ordenar los elementos armónicamente en determinado espacio. Si a esto se le suma el aporte filosófico andino que genera otras formas de percibir el mundo, veremos que permiten abordar la propuesta artística de una forma más robusta que desborda la creación que va mucho más allá que de una elemental interpretación estética.



PROPUESTA ARTÍSTICA Y CREATIVA

Para cumplir el último objetivo de la presente investigación, en el que se pretende generar una propuesta artística creativa donde la obra sea producto de una composición armónica basada en el arte andino precolombino de la cultura Palta, es necesario contar con elementos históricos ya abordados en el primer capítulo que permiten ubicarnos en el tiempo además de entender la evolución del arte de aquella época y su evolución hasta los tiempos contemporáneos. Además esta información ha sido contrastada a través de visitas y caminatas realizadas por caminos antiguos que formaron parte del *qhapaq ñan* cuyos espacios se conservan hasta la actualidad donde aún se pueden evidenciar las formas de vida de los pueblos originarios en los pueblos actuales, y que gracias a la oralidad ha permitido conservar ciertos aspectos de la filosofía andina que ha perdurado en su memoria.

La filosofía andina —el tema abordado en el segundo capítulo— ha formado el aporte conceptual para entender las formas de vida de estos pueblos milenarios en los que existe una estrecha e íntima relación con el cosmos y la naturaleza y ha generado formas de vida armónicas con el todo. Pues se concibe que en el mundo andino todo es parido o paritario, donde el opuesto forma parte del reflejo o complementariedad y de la interrelación que permite entender cada *kay pacha* puesto que todo lo que acontece es producto de la creación y vibración con el todo, elementos de la filosofía andina que se ven reflejados en las expresiones artísticas precolombinas.

El arte precolombino andino es un libro abierto para entender las formas filosóficas de vida de estos pueblos milenarios. A través del uso de la geometría sagrada andina, se puede generar espacios de integración y armonización basados en el juego geométrico en el que se pone de manifiesto la semiótica andina abordada en el capítulo tercero a través del análisis de casos con el aporte de los estudios semióticos de Milla Euribe y el estudio de la cuadratura del círculo de Milla Villena. Estos aportes importantísimos se retomarán en la composición de la obra propuesta.

Los tres capítulos anteriores para la producción artística permitirán el abordaje integral de la obra en el sentido conceptual, propositivo y compositivo que se desarrollarán en el presente capítulo. Aquí se pretende abordar el proceso creativo que generó la



presente obra explicado con más detalles a través del dossier de artista y en la descripción de la propuesta. El proceso creativo de la obra inicia a través de la concepción previa de boceto hasta llegar al montaje final de la obra, en la que el lector podrá entender desde otras miradas el arte contemporáneo que posee anclajes culturales propios de las culturas de los pueblos originarios del Abya Yala. Para entender este proceso creativo es importante entender el sentir de esta creación artística desde otras ópticas que nacen con la idea de cuestionar el arte contemporáneo vigente y abre otras posibilidades de creación desde otros sentires que se explican en el dossier de artista.

4.1. Dossier de artista

La obra propuesta pretende cuestionar al ser humano en torno a las limitaciones que genera el encasillar la producción del arte en concepciones artísticas, conceptuales, compositivas y estéticas, elementos planteados desde los estudios académicos del arte que nacen desde la concepción artística occidental y desde el eurocentrismo que sigue sobrevalorando el arte contemporáneo desde estos lineamientos y desde los mercados de subastas del arte establecidos por empresas como *Sotheby's* y *Christie's* principalmente. Como producto, la mayoría del arte contemporáneo ha generado un abismo entre la relación artista-obra-observador, generando un dominio hegemónico mundial que condiciona las formas de enseñar el arte en las academias y de apreciación misma del arte, generando una especie de “poder” que condiciona a los creadores que desean entrar en el circuito artístico. Desde estas perspectivas se puede observar cuan poderoso es el arte para imponer un posicionamiento hegemónico que históricamente se ha venido repitiendo desde la misma Grecia clásica, desde donde el arte ha estado a servicio de la nobleza, pero más evidente aun en el Renacimiento donde el arte era producto del mecenazgo. Teniendo en cuenta estas observaciones y potenciando nuestro sentir histórico desde la apreciación del arte y la filosofía de los pueblos originarios del Abya Yala, podría generar un quiebre en el arte contemporáneo establecido y generar nuevas propuestas desde el sentir andino que conlleve a otras formas de sentir y apreciar el arte que tienen raíces milenarias cuya filosofía integral te muestra nuevas posibilidades de vida armónica con el todo como se puede leer desde la semiótica del arte precolombino.



La propuesta artística propone mostrar la tensión inquietante que aún existe entre el mundo mágico y la modernidad, entre el mito y la razón, entre el primitivismo estético y el arte contemporáneo, entre la fascinación y el cálculo. Esta propuesta busca romper con los paradigmas occidentales y plantear desde la concepción andina la interrelación del arte como elemento integral, lanzando al arte a re-imaginar y actuar en una propuesta plena de vida, que despierte y comprometa. Así se puede mostrar cómo el arte contemporáneo es el reflejo de una sociedad egoísta, individualista y depredadora de su propia vida que genera el aumento del morbo e insensibilidad del ser humano. En contraste, las formas de crear desde el arte andino es integral, sanador, armónico y en interrelación recíproca con todos los seres que coexiste en la vida del andino. Estas aportaciones son suficientes para crear una propuesta artística contemporánea desde concepciones milenarias que han perdurado en el tiempo, que, a la final, es muy oportuno en estos momentos de crisis del arte.

La presente propuesta emplea los lenguajes del dibujo y la pintura para transmitir experiencias energéticas producidas por las variadas impresiones surgidas por estar en contacto con lugares intensos que siempre se correlacionan con espacios sagrados andinos. Estos lugares mágicos, con los cuales se ha comulgado, revelan una presencia en el límite de lo visible e invisible y producen la mayoría de las veces, una sensación de bienestar y armonía. Lo más importante en esta propuesta es el deseo de entender estas energías, lo que ha impulsado la búsqueda de significados desde la concepción filosófica andina. La obra ampliamente definida de las culturas milenarias del Abya Yala también emite una reciprocidad con el espacio natural, cósmico, energético y humano, espacios que proporcionan sensaciones difíciles de definir; generan todo un mundo de porciones en el imaginario creativo, que busca traducir a los lenguajes plásticos.

Los lenguajes plásticos dan forma a imágenes que resaltan la comunicación entre formas visuales con formas no visuales (lo espiritual, el amor, microorganismos, otras energías, etc.). Es decir, las sensaciones percibidas en lugares considerados sagrados para los pueblos originarios producen imágenes. Estas surgen de la visualización concebida en el subconsciente u otra dimensión que son formas de comprensión y de desafíos inexplicables que producen formas gráficas presentes en la propuesta artística. Las imágenes que han sido heredadas por los pueblos



originarios reflejan y emanan vitalidad energética integradora la cual permite robustecer el sentir, el pensar y el hacer.

Reflexionando sobre la interrelación equilibrada y dinámica, la obra artística retoma la maneras de ver el pasado (y futuro) y las integra al aquí y al ahora, este espacio-tiempo. Es una vinculación netamente contemporánea, al igual que las sensaciones que se perciben en estos espacios sagrados milenarios que han traspasado el tiempo hasta la contemporaneidad, es decir un constante devenir con todos los elementos que rodean, sean estos físicos o energéticos entre los cuales están siempre co-creando. Por ende el trabajo artístico se enfoca en el límite de lo visible e invisible (el vacío) que conlleva a obtener experiencias sinestéticas que brindan sensación de bienestar y armonización como fruto de la interconexión con el todo. Entre estos espacios sagrados milenarios y la obra lo que tienen en común es pretender crear en base a la misma lógica y generan el mismo potencial proporcionado por la geometría sagrada andina para trascender hasta tiempos contemporáneos y generar la toma de conciencia de que otras formas de vida y creación artística son posibles como lo demuestra la filosofía andina.

La obra artística surge de la armonización posibilitada por medio de la geometría sagrada estudiada y practicada por las culturas milenarias del Abya Yala. Esta geometría se basa en la proporcionalización de los elementos opuestos y complementarios como son el cuadrado (lo masculino) y el círculo (lo femenino). De esta proporcionalización se obtiene la chakana que encierra otras percepciones filosóficas ya descritas en el capítulo anterior teniendo en cuenta que en este mundo paritario andino también se genera el principio de reciprocidad.

4.2. Descripción de la propuesta actual

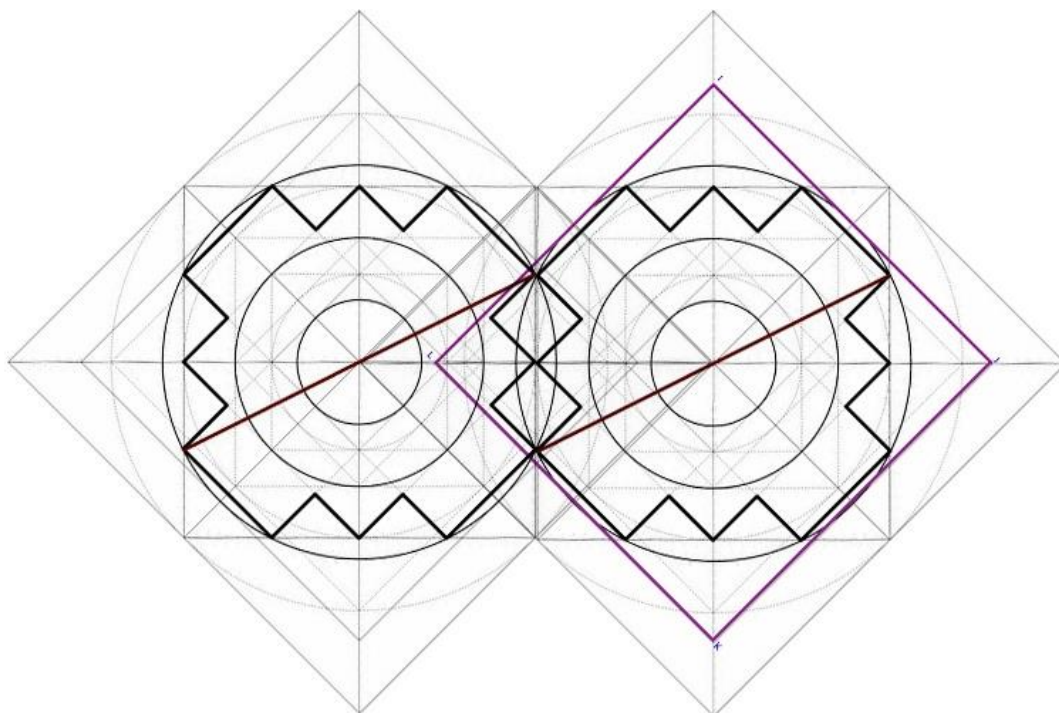


Fig. 23. Esquema inicial de la composición de la obra sumak muyu. Caraguay. 2016

Por lo general la obra propuesta explora cómo las formas se armonizan y equilibran cuando surgen a través de la geometría sagrada de la chakana. Para ilustrar esta idea, se explicará una obra específica titulada “**Sumak Muyu**”, o fruto bello, hermoso y pleno (Véase Figuras 31 bajo el Registro de la Obra Final). En este caso el esquema inicial de la obra se integran dos *chakanas* que, al estar íntimamente relacionadas, producen una tercera forma armoniosa por la proporcionalización armónica de opuestos complementarios geométricos. En este caso, estos elementos son el cuadrado (lo masculino) y el círculo (lo femenino) cuya interacción permite ir generando composiciones donde todos los elementos de la figura total son proporcionales entre sí.

Las líneas que van surgiendo en este juego geométrico, líneas como la denominada “KATARI” que hace posible la equivalencia perfecta o complementaria entre el círculo y el cuadrado, también juegan un papel importante. (Aquí explica la relación que tienen las dos líneas KATARI moradas en relación con la roja de la tercera.)

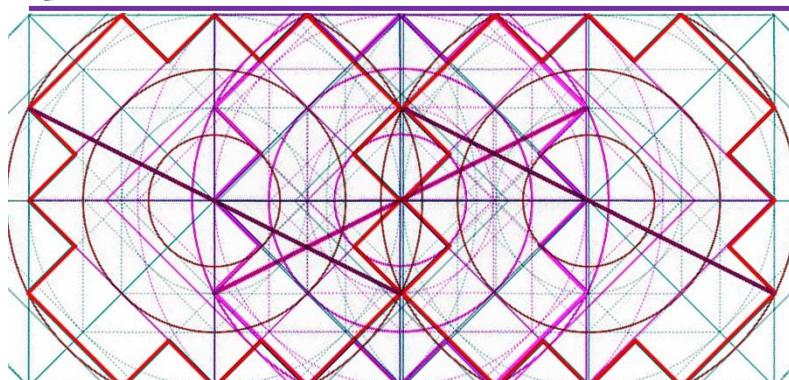


Fig. 24. Esquema fruto de la unión de dos chakanas de la obra sumak muyu. Caraguay. 2016

En esta obra específica la unión geométrica entre dos chakanas y su fruto lindo (Fig. 24) podría considerarse analógicamente como la unión de dos seres humanos que podrían ser

simbólicamente un hombre y una mujer que, al estar íntimamente relacionadas, también pueden dar vida a un tercero.

El esquema gráfico encontrado como producto de la conceptualización filosófica del conocimiento andino, se lo emplea para transmitir gráficamente acoplándose a los

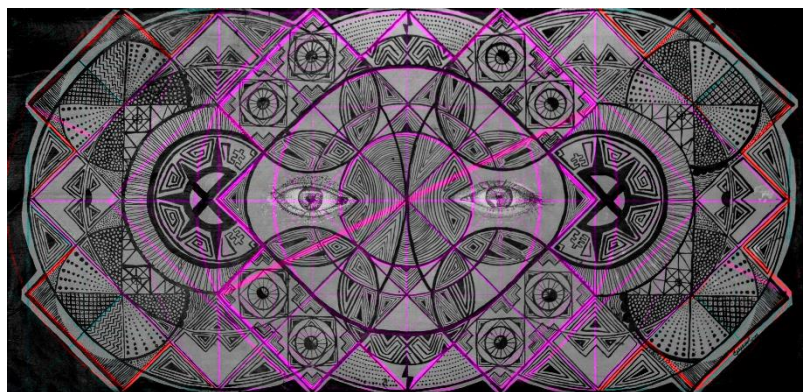


Fig. 25. esquema inicial de la composición de la obra sumak muyu. Caraguay. 2016

esquemas geométricos, las sensaciones percibidas en los lugares sagrados (Fig. 25). En este caso es producto de haber visitado el complejo arqueológico de La Florida en Palanda, el cual ha sido un elemento

clave para articular las conexiones proto-jíbaras de la cultura de los Paltas, representada en la obra a través de las formas simbólicas abstractas plasmadas. Aquí se puede apreciar dos serpientes que protegen una forma central al cual se considera como el *sumak muyu*. Estas serpientes se encuentran incorporadas en artefactos arqueológicos encontrados en el sector de Palanda, elemento simbólico presente en la cultura andina que representa la conexión entre el *Hanan, Kay y Ukhu Pacha*.

Cabe recalcar también que cada una de las texturas que rellenan los espacios de la obra son formas que aún son utilizadas por la cultura amazónica Shuar en la decoración de



Fig. 26. Cerámica Shuar. Caraguay. 2016

su cerámica (fig. 26,) y para el maquillaje de sus rostros (fig. 27) que se utilizan en la participación de ceremonias, líneas o formas que representan su cosmovisión del mundo. En este caso los puntos simbolizan las semillas que ofrece la naturaleza, la espiral representa el tiempo, las líneas curvas, caminos, ríos o serpientes, y las líneas en zigzag o triángulos las montañas o *apus* sagrados. Las otras formas fractales, como las del centro de la obra que parecen proyectar movimiento, simbolizan las conexiones con otros seres a través de las plantas maestras que trasladan al runa a otras dimensiones difíciles de explicar.



La combinación de la geometría sagrada, la filosofía andina más las sensaciones que se perciben en lugares milenarios de la cultura Palta transporta al artista a otras dimensiones lo que permite generar obras de esta magnitud generando nuevos códigos o lenguajes plásticos difíciles de articular en el lenguaje artístico académico. Por esta razón es más factible dejarse llevar por la obra y explorar las sensaciones que produce en el espectador.

De esta forma, la obra abre la posibilidad de pensamientos diversos como elementos de complementariedad, proporcionalidad y reciprocidad, armonización dinámica, etc., aspectos que se manifiestan como principio del arte que se pretende proyectar en este trabajo de investigación. Además, permite apertura de pensamientos semióticos diversos en el simbolismo filosófico y geométrico andino.

La chakana y los principios cósmicos relacionados juegan un rol central en el arte de los pueblos del Abya-Yala, como lo ha demostrado Milla Villena. Esta lógica se repite en la filosofía, arquitectura y otras expresiones artísticas en los Andes, donde todos son parte de la armonización constante entre *sallqa* (naturaleza), *huacas* (seres espirituales/cosmos), *runas* (seres humanos). Bajo estos principios se logró obtener la obra final fundamentada en el estudio filosófico andino más la geometría sagrada y otras percepciones ya comentadas en el proceso creativo.

4.3. Bocetos

El proceso de bocetaje fue un espacio de exploración o de apuntes que iban surgiendo en las investigaciones de campo, que en un momento dado se trataron como parte del proceso académico artístico establecido que al final sirvieron para demostrar los pensamientos individualista y por separado de lo que se pretendía lograr en forma integral en la obra final. Los bocetos se muestran como ideas previas de la obra final obtenida.

El boceto inicial de cada obra es sin duda el trazo de la geometría andina de la chakana, boceto único (fig. 31) esquema empleado en cada trazado inicial de la obra y a partir de este bajo la concepción filosófica y el fluir energético con los espacios sagrados milenarios eran los elementos que generaron la obra final sin concebir un boceto previo de cada obra para no generar cambios en la concepción final de la obra eliminándose el boceto (esquema académico artístico) y dejar que cada obra fluya con los elementos de creación artista andina ya mencionados.

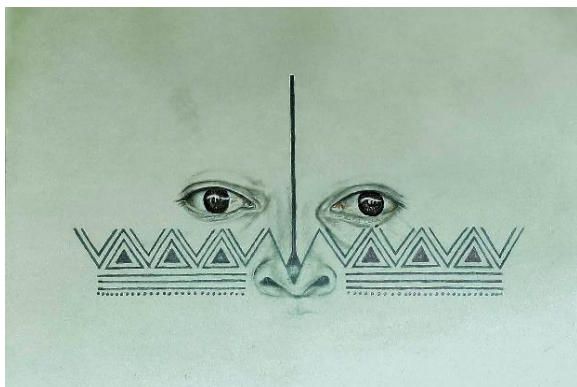


Fig. 28 y Fig. 29 Bocetos desde la concepción filosófica andina. Grafito y acuarela respectivamente. Caraguay. 2016

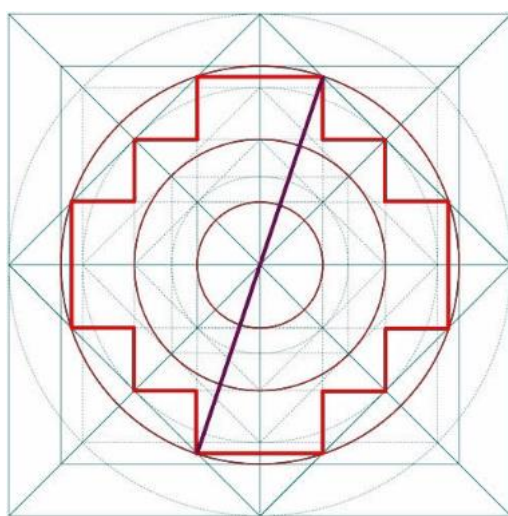


Fig. 30 y Fig. 31. Bocetos desde la concepción filosófica y geometría andina. Óleo y esquema digital respectivamente. Caraguay. 2016

4.4. Montaje, arreglos y registro de la obra final

El conjunto total de la propuesta artística está compuesta por 12 obras de diferentes formatos donde cada una ha sido pareada para rescatar también el principio fundamental de la filosofía andina de la *paridad*, elemento reflejado en cuanto al formato y la propuesta compositiva. Estos complementos servirán también en el montaje final de la obra propuesta.

4.5. Montaje

Para el montaje de la propuesta artística se dispone de una sala de exposiciones adecuada donde la obra juega con el entorno cuya estructura de la sala es cuadrada. Esta se relacionaría con la alineación cósmica de la chakana orientadas a hacia los 4 puntos cardinales donde se dispondrán las obras de mayor tamaño cuyas dimensiones varían entre 120 y 200 centímetros.

En la planta de la sala se encuentra trazado una chakana como se muestra en la siguiente imagen. Esta permitirá el ordenamiento de las 8 obras restantes que se dispondrán en las esquinas secundarias de la chakana donde cada obra tendrá su complemento pareado por obras del mismo formato.

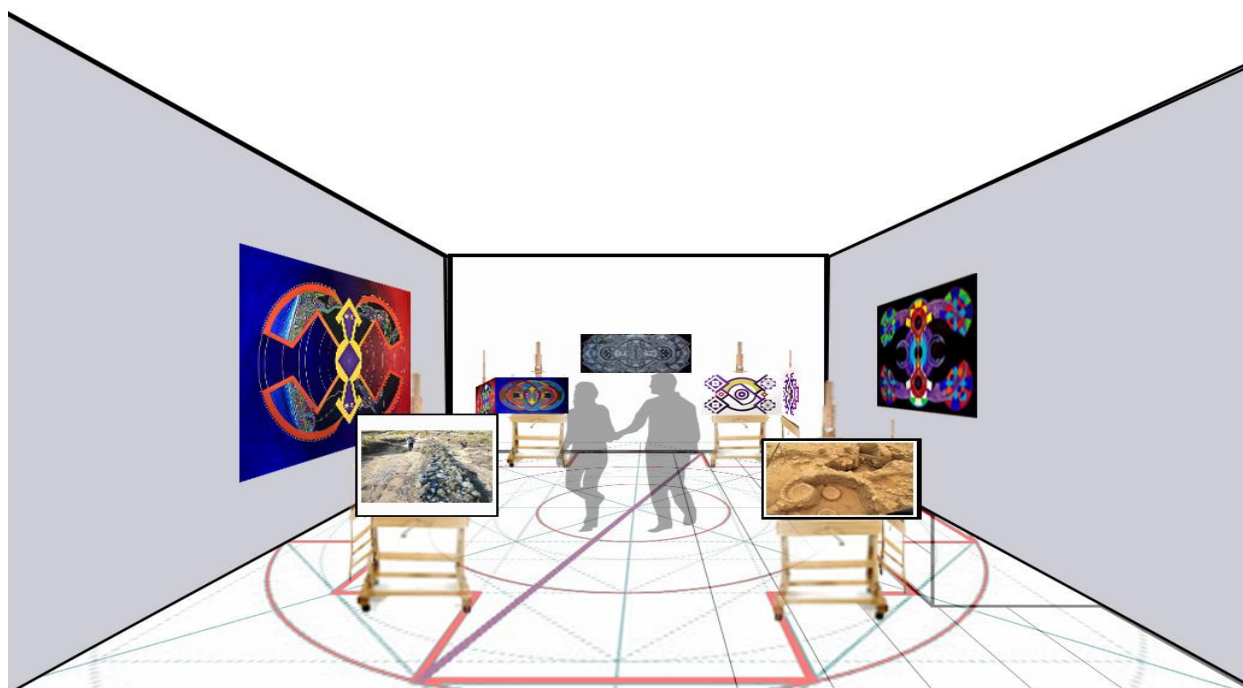


Fig. 32. Proyección del montaje digital de la obra en la galería. Caraguay. 2016

Como parte de la muestra se exponen también fotografías realizadas en el proceso creativo e investigativo de la obra en las que se muestran las rutas del conocimiento y continuidad de la vida transitadas por caminos milenarios conocidos como *qhapaq ñan* de los pueblos originarios del Abya Yala donde se ha podido visualizar las conexiones entre pueblos, culturas, conocimiento y armonía con el todo. Estas fotografías están dispuestas en la parte posterior donde se ubican las 8 obras de menor tamaño.

Con estas fotos se busca demostrar que somos un mismo pueblo hermano que conforma todo el territorio del Abya Yala, cuya concepción de frontera o línea limítrofe solo existe en la cabeza de aquellos que destruyen nuestra armonía, destrucción de la que nosotros somos coparticipes, por no tener la seguridad y confianza de creer con mayor seguridad en nuestras fuerzas energéticas y de conversación con el cosmos para transformar esta realidad y visualizar otras formas de convivencia armónica con el todo.

4.6. Registro de la obra final

En el registro final, las obras se disponen cronológicamente como se fueron realizando. Además el proceso de cada una de las obras tiene el mismo principio como se ha explicado en proceso creativo de la primera obra que se logró trabajar mediante este proceso de la geometría sagrada y filosofía andina con el estudio de artefactos andinos principalmente de la cultura Palta. A continuación se muestran las fotografías de las obras finales:



Fig. 33. Sumak muyu. Por Caraguay. Tinta china/lienzo. 120 X 65 cm. 2015.



Fig. 34. Tripartición *amarw* en el kay pacha. Por Caraguay. Óleo/lienzo. 45 x 100 cm. 2015.



Fig. 35. Interconexión guayacán-cósmico. Por Caraguay. Acrílico/lienzo. 40 x 60 cm. 2015.

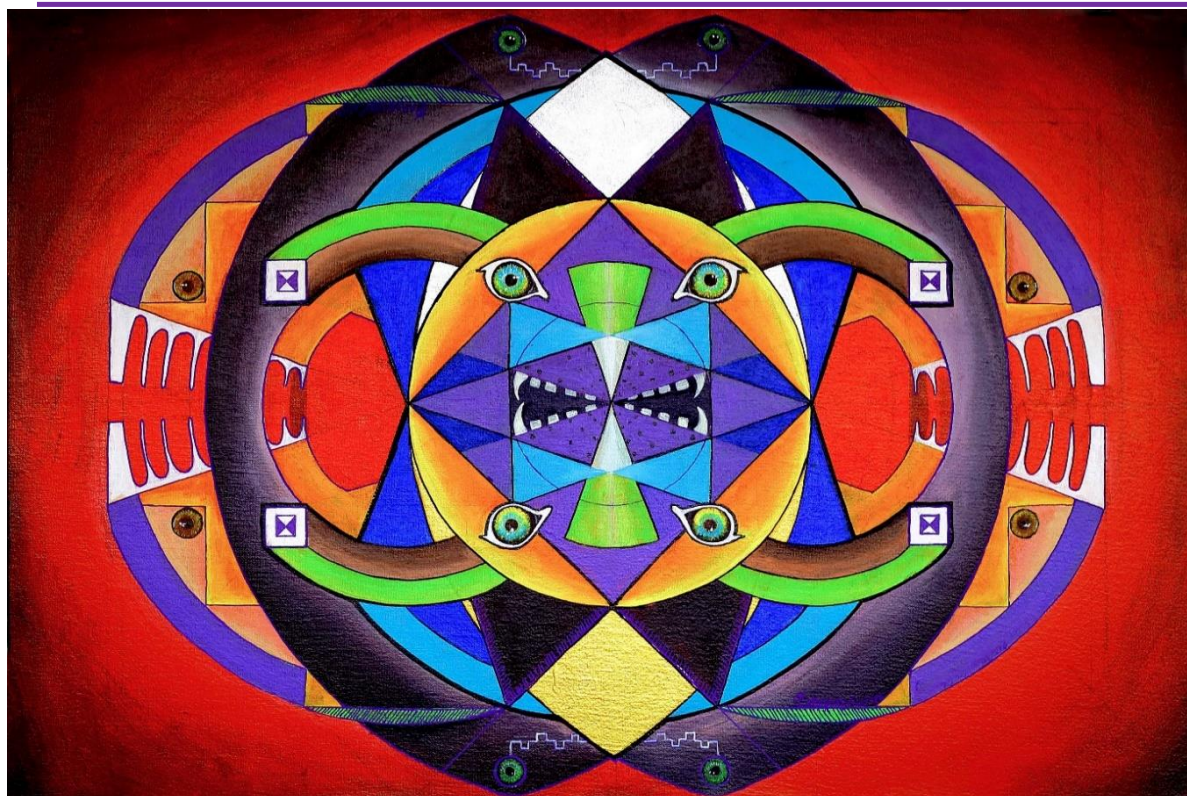


Fig. 36. Jaguar. Por Caraguay. Acrílico/lienzo. 40 x 60 cm. 2016.

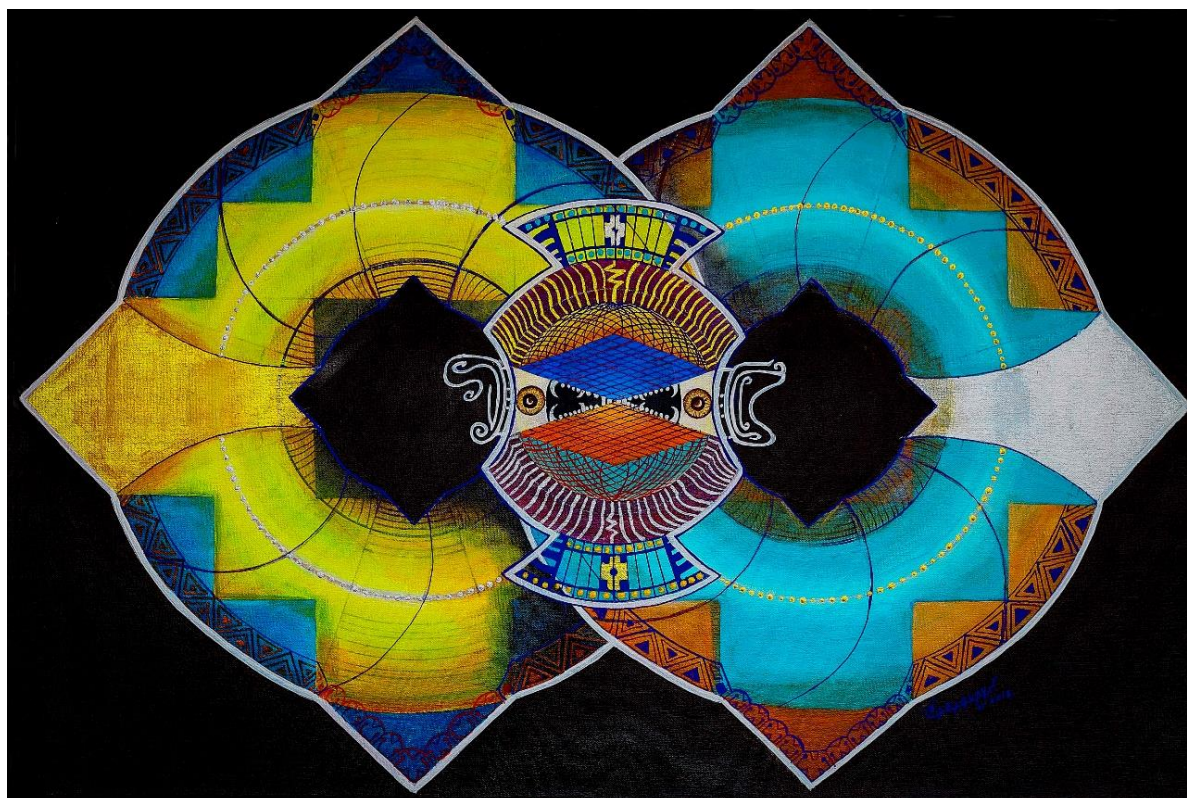


Fig. 37. Yakumama. Por Caraguay. Acrílico/lienzo. 40 x 60 cm. 2016.

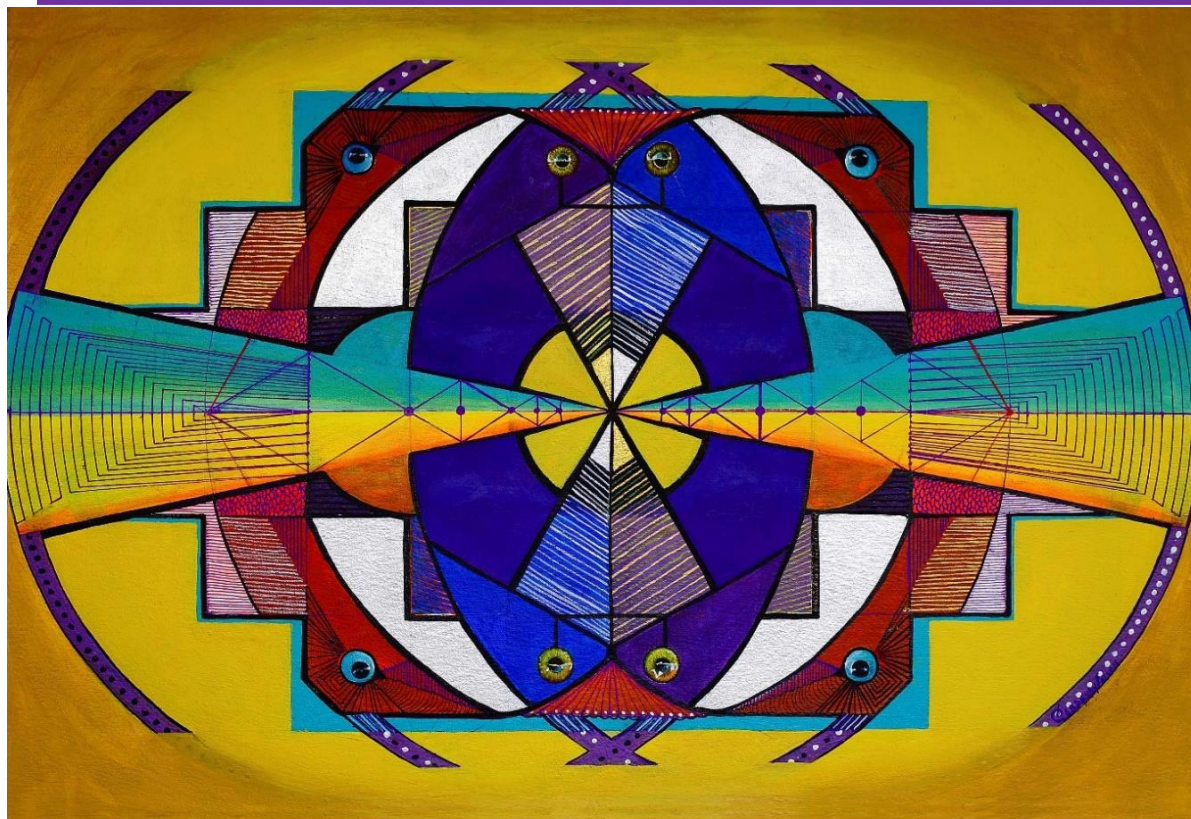


Fig. 38. *Kuntur amauta*. Por Caraguay. Acrílico/lienzo. 40 x 60 cm. 2016.



Fig. 39. *Kata-mayo*. Por Caraguay. Acrílico/lienzo. 50 x 70 cm. 2016.



Fig. 40. *Tinku runa*. Por Caraguay. Acrílico/lienzo. 50 x 70 cm. 2016.

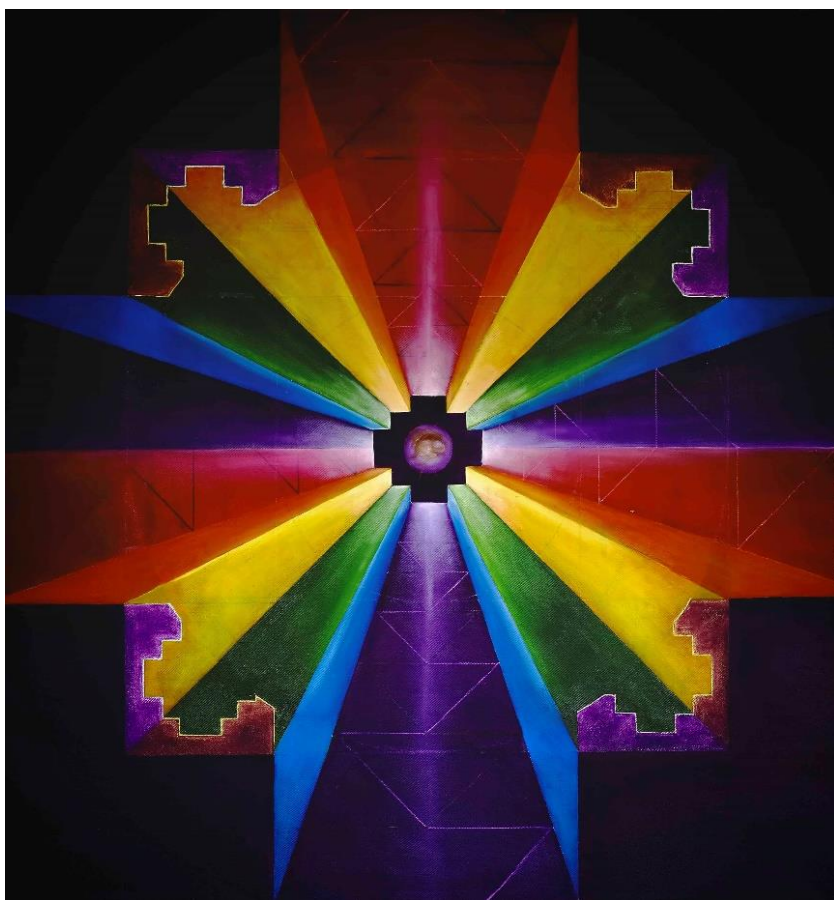


Fig. 41. *Yakuruna*. Por Caraguay. Acrílico/lienzo. 90 x 90 cm. 2016.



Fig. 42. AlunaKay. Por Caraguay. Acrílico/lienzo. 90 x 90 cm. 2016.



Fig. 43. Tinku-wayakuntur. Por Caraguay. Acrílico/lienzo. 100 x 150 cm. 2016.



Fig. 44. Vibraciones en la ruta del Spondylus. Por Caraguay. Acrílico/lienzo. 133 x 200 cm. 2016.



Conclusiones

La investigación en torno al arte precolombino de la cultura Palta desde los estudios de la filosofía andina genera, análisis histórico, filosófico y desde el estudio de casos de artefactos paltas a partir de la interpretación semiótica del diseño andino. Estos antecedentes conllevan a una propuesta artística fundamentada en la geometría andina, proceso que permite plantear las siguientes conclusiones:

En base al análisis histórico del sur del Ecuador se puede comprobar la existencia de una correlación cercana entre los pueblos andinos, guardan en común estrechas relaciones existentes entre el ser humano, la naturaleza y el cosmos, como se puede evidenciar en las distintas manifestaciones artísticas precolombinas encontradas en investigaciones arqueológicas.

El estudio de la filosofía andina permite identificar el principio paritario que es uno de los fundamentos filosóficos más importantes de sus formas de vida, principio en el que todo lo existente en el mundo andino ha sido parido, por tanto todo tiene su par, su reflejo, su complemento que armoniza la relación entre todos los seres existentes.

Los artefactos precolombinos son un libro abierto donde se puede observar la armonización paritaria que conjuntamente con el estudio de la semiótica andina te invita a contextualizar, entender, sentir y apreciar las obras precolombinas existentes. Estas obras precolombinas se convierte en un medio de armonización dinámica en el espectador gracias a la carga simbólica que posee, a las fuerzas energéticas con que se concibe y se siente la obra, que te conlleva a una experiencia sinestética inexplicable desde las concepciones del arte occidental. En esta experiencia del sentir prevalece la interrelación que fundamenta el pensamiento andino: se organiza a partir de un sistema colectivo incluyente en el que todos los procesos conllevan a la armonía, expresada en “el todo en la parte, así como la parte en el todo” (Milla V., 21).

El proceso investigativo ha permitido visualizar la existencia de un patrón geométrico en los artefactos icónicos de los pueblos originarios, denominado geometría andina explicada con la cuadratura de la circunferencia, análisis que nos da como resultado la chakana, patrón que ha servido para crear los diferentes artefactos, arquitectura y ordenamiento territorial, cuyas representaciones artísticas precolombinas se han construido en armonía con el entorno donde estas se desplazan.



La filosofía andina reflejada en las formas de vivir en armonía con el todo, sigue vigente en muchos pueblos milenarios, donde las acciones recíprocas por medio de rituales continúan reviviendo el equilibrio entre el cosmos, *allpamama* y el hombre andino que se manifiesta a partir de la interacción del ser humano con todos los seres cohabitantes de este espacio-tiempo en el que se incluyen animales, plantas, minerales, agua, montañas y otras energías que no se pueden ver físicamente pero que sentimos y están presentes en nuestras vidas constantemente.

Las manifestaciones artísticas son el reflejo de una determinada época. También es evidente que el arte de los pueblos originarios concibe sus creaciones artísticas, en base a la geometría andina y desde su concepción del sentir andino, es decir, no solo era la belleza, lo estético sino que además el arte conllevaba a un espacio de armonización o sanación del *runa*. Este sentir se ha utilizado en el proceso creativo de la propuesta artística, generado diálogos entre la geometría andina, el tiempo-espacio creativo y comunicación directa con los todos seres existentes permitiendo que cada obra se convierta en un espacio de sanación del artista y su contexto, además de poder abordar problemas globales desde esta mirada de la búsqueda de equilibrio ante desastres naturales como se aborda en la obra “vibraciones en la ruta del spondilus” donde se deja fluir el sentir sanador para los pueblos afectados por el ultimo terremoto en Ecuador, donde el color y formas nunca predeterminadas fluyen como un método creativo que emana una vibra diferente al desastre ocurrido generando otras formas de abordar el arte obra considerada contemporánea que participo por el premio “Musa paradisiaca” del salón internacional de Machala.

El arte del pasado era una forma muy poderosa de sanación. Integrada a la pintura, la escultura, la arquitectura, el espacio natural donde se desplazaban, dirigida al ser humano, y a la comunicación con el cosmos y las energías que fluyen. Se pueden sentir estos elementos en muchas obras precolombinas, cuya función principal era la sanación del desequilibrio humano a través de ceremonias, se justificaba la construcción de espacios sagrados, muchos de ellos alineados con algún lugar del cosmos. La energía generada por estas formas de arquitectura, escultura y murales ha perdurado en el tiempo y aún mantienen las mismas funciones que en los pueblos originarios como centros energéticos donde se puede percibir la energía equilibradora y sanadora. Espacios sagrados milenarios que mantienen vigencia contemporánea.



Recomendaciones

Los aportes de la presente investigación y las limitadas o casi inexistentes estudios en cuanto al arte precolombino en el Sur del Ecuador permiten establecer las siguientes recomendaciones cuyas implicaciones son primordiales para futuras exploraciones en el arte andino y sus implicaciones en la generación de propuestas artísticas contemporáneas:

En el mundo Andino, todo forma parte de una interconexión. Desde esta premisa se recomienda tener en cuenta que para el análisis de artefactos precolombinos se debe reconocer estas conexiones.

Crear a través de la geometría sagrada andina podría convertirse en un método de composición artística en cualquier lenguaje plástico, en el cual cada uno de los elementos de la obra puede encajar armónicamente en cualquier formato propuesto.

Las investigaciones que se pretendan abordar sobre el arte andino deben ser estudiadas desde los enfoques filosóficos andinos y desde la semiótica andina para poder entender el contexto en el cual estos se crearon.

Para abordar propuestas artísticas desde estas perspectivas filosóficas andinas y su geometría, hay que tener apertura al rompimiento de paradigmas y dejarse llevar por el sentir de las vibraciones existentes en espacios sagrados milenarios que te conllevan a experiencias difíciles de explicar desde los enfoques científicos y académicos del arte.

Se recomienda realizar obras artísticas bajo la concepción andina del arte, porque te invita a embarcarte en el ritual artístico, donde se puede generar obras articuladas con los momentos históricos del artista, o desde cualquier problemática que se aborde, a partir de esta concepción andina del arte las formas de creación fluyen hacia el encuentro del equilibrio armónico dinámico, mostrando otras miradas ante cualquier temática artística e incluso la nada misma.



Bibliografía

- Alarcón, Keyla. "La sacralidad del arte originario andino desde la perspectiva antropológica y de los estudios culturales". Tesis. Universidad de Cuenca. 2013. Digital.
- Almeida, Eduardo. "Culturas prehispánicas del Ecuador". *Quito: Revista uno mismo* (revista en línea). 25/07/2014: Web: <http://www.visionchamanica.com>. Digital.
- Arguedas, José y Pierre Duviols. *Dioses y hombres de Huarochirí: Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto de Estudios Peruanos, 1966. Impreso.
- Barcelo, Miquel. "Altamira". *Descubrir el arte*. 2007:110. Impreso.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucuman: Montessor, 2002. Digital.
- Broda Johanna, "Cosmovisión y Observación de la Naturaleza: El Ejemplo del Culto de los Cerros en Mesoamérica", *Edits Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México: 1991p. 461-500. Impreso.
- Bustamante, Patricio. "¿Arte? Rupestre, Análisis de la eficacia de un concepto actualmente en uso". En *Rupestreweb*, 2005. Web. 12 nov. 2015 <<http://rupestreweb.tripod.com/obrasrupestres.html>>.
- Cárdenas Marisol. "La Semiósfera del Imaginario. Una Ecología de Metáforas en la frontera Estética Ritual de Oxaca". Granada. *Revista electrónica semestral de Estudios Semióticos de la Cultura Entre textos* N° 17-18. www.ugr.es/~caceres/entretextos/entre17-18/pdf/cardenas.pdf : 37, 2011: 2. Digital.



---“Retóricas femeninas en la plástica oaxaqueña contemporánea: las miradas y las voces” *En Beristáin*, Helena y Gerardo Ramírez Vidal *Las miradas y las voces*. México: Universidad Autónoma de México Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2013: 67-89. Impreso.

Carrera, Jorge. *El camino del sol*. Quito: 1ra. ed. Casa de Cultura Ecuatoriana, 1959. Impreso.

Castelli, Amalia, Koth Marcia y Mould Mariana. *Etnohistoria y antropología andina*. (Symposium entitled) *Ayllu, parcialidad, y etnia*. Lima: Segunda jornada del Museo Nacional de Historia, organizada por el Museo Nacional de Historia y con el auspicio de la Comisión para Intercambio Educativo entre los Estados Unidos y el Perú, 1981. Impreso.

Celi, Oswaldo. *Cosas del Ayer Lojano*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1992. Impreso.

Centro de Estudios en Cosmovisión Andina, “*La sabiduría ancestral: Llatunka*”. SARIRI 2005. Web. 25 oct. 2015 <http://www.caminantesdelosandes.org>.

Dubois, Philippe. *De la verosimilitud al index. El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Buenos Aires: Paidós comunicación, 2010. Impreso.

Erasmó, Alejandro. *Historia Aborigen del Ecuador. Los Paltas*. Loja: Edit. CCE, 2007. Impreso.

Estermann, Josef. “Anatopismo como alienación cultural. Culturas dominantes y dominadas en el ámbito andino de América Latina.” In *Culturas y .Poder: Interacción y asimetría entre las culturas en el contexto de la globalización*, 177-202. Conference Proceedings, IV Congreso Internacional de Filosofía Intercultural, Bangalore 2001. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2003. Digital.



---*Filosofía Andina: Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala, 1998. Impreso.

Flores, Luis. "Peter Wild, *Sabiduría Chamánica del Sentimiento*, Cuatro Vientos Editorial, Santiago, 2002, 200 p. », *Polis* [En línea], 5 | 2003, Publicado el 12 octubre 2012, consultado el 01 diciembre 2015. URL: <http://polis.revues.org/7026>.

Francastel, Pierre. *Elementos y estructuras del lenguaje figurativo. Imagen I Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. Trad. Desiderio Navarro. La Habana: Criterios/ Casa de las Américas, 2002. Digital.

Garcilazo, Vega. *Pedro el Inca*. Colección libros clásicos N° 30, 1945. Impreso.

Gómez, Joaquín, *Motivos indígenas ecuatorianos*. Quito: C. I. artes gráficas, 1971 Impreso.

González O, Diego. *El arte rupestre de Loja*. Loja: Editorial Universidad Técnica Particular de Loja, 2004. Impreso.

González, Federico. *El simbolismo precolombino*. Buenos Aires: Editorial Kier, 2003. Impreso.

González, Marta, López, José y Luján, José: *Ciencia, tecnología y sociedad. Una introducción al estudio social de la ciencia y la tecnología*, Madrid: ed. Tecnos, 1996. Impreso.

González, Vicente. *En busca de la primera escritura wanka escondida en litogramas*. Loja: Fundación Kilkoteca Pi Rumicuna, 2006. Impreso.

Grillo, Eduardo. *La Cosmovisión Andina de Siempre. Perú Indígena*. Lima: Instituto Indigenista Peruano, 1992. Impreso.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. México: 3ra. Ed. Siglo xxi editores, 1992. Impreso.



Guffroy Jean, *Catamayo Precolombino*. Paris: Edit. IFEA, IRD, Universidad Técnica Particular de Loja: banco Central del Ecuador, 2004. Impreso.

--- *Arte rupestre del antiguo Perú*. Lima: IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos y IRD Institut de recherche pour le développement, 1999. Impreso

Haidar, Julieta. "El campo de la Semiótica Visual". De los sistemas a las prácticas visuales. Memoria del Curso 1995 Adrián Giménez-Welsh y José Manuel López Rodríguez (coord.) México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa: 185-209, 1995. Impreso.

Hocquenghem, Anne. *Los Guayacundos de caxas y la sierra piurana siglo XV y XVI*, Piura: edición CIPCA en coedición con EL Instituto Francés de Estudios Andinos, 1989. Impreso.

--- *Para vencer a la muerte*. Lima: CNRS, IFEA, INCAH, 1998. Impreso.

Huanacuni, Fernando. *Buen Vivir / Vivir Bien Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. Lima: Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas CAOI. 2010. Impreso.

Jiménez, Marc. *¿Qué es la estética?*, Barcelona: Idea Book, 1999. Impreso.

Kingman, Manuel "Estudio de caso. Conclusiones" Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito. Quito: FLACSO, 2012: 139-185. Impreso.

Lajo, Javier. *Qhapaq Ñan: la ruta inka de sabiduría*. Quito: 2da ed. Abya Yala. 2006. Impreso

--- *Qhapaq Kuna: más allá de la civilización. Reflexiones sobre la filosofía occidental y la sabiduría indígena*. Cuzco: Editorial grano de arena Perú. Web: <http://www.quechuanetwork.org/yachay>. 2002.



- Laurencich, Laura. *El manuscrito De las costumbres antiguas de los naturales del Perú. Un enfoque nuevo sobre su historia y autoría*. Anuac, Volume III, Numero 2, - ISSN 2239-625X, 2014. Digital.
- Lotman, Iuri. El fenómeno del arte. Granada: entretextos 5 en *La cultura y la explosión (Kul'tura i vzryv)*, publicado en *La balsa de la Medusa* 43 (1997), páginas 55-65. Trad del ruso de Jesús García Gabaldón, 1992. Impreso.
- Mallma, Arturo y Torres, Rufino. "Origen e Interpretación Iconográfica del símbolo de la Universidad Nacional del Centro del Perú". Tesis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009. Impreso.
- Martin, G. *Prehistoria do Nordeste do Brasil*. Recife: Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, 1997. Impreso.
- Mier, Raymundo *Inflexiones de la experiencia estética*. Puebla: UAP., 2010. Impreso.
- Milla E., Zadir. *Introducción a la semiótica del diseño precolombino andino*. Lima: 4ta ed. asociación de investigación y comunicación cultural Amaru Wayra. 2008. Impreso.
- Milla V., Carlos. *Ayni*. Lima: Amaru Wayra, 2004. Impreso.
- *Génesis de la Cultura Andina*, Lima: 3rd ed. Colegio de Arquitectos, 1992. Impreso.
- Montaño, Julio. "Plan de desarrollo y ordenamiento territorial de la parroquia Chuquiribamba perteneciente al cantón Loja". Tesis. Universidad Nacional de Loja, 2011. Digital.
- Nicole Everaent Desmedt ¿Qué hace una obra de arte ?Un modelo peirceano de la creatividad artística. Artículo publicado en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año13, N° 40 (Enero-Marzo 2008), Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela: 83-97. Digital.



Pacari, Sisa. “Una reflexión sobre el pensamiento andino desde Heidegger”. Instituto científico de culturas Indígenas. Boletín ICCI-ARY Rimay, mayo 2002. Web. www.icci.nativeweb.org/boletin/38/pacari.html

Panofsky, E. *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Edit. Madrid Alianza, 1994. Impreso.

Peirce, Charles. "El icono, el índice y el símbolo" (c. 1893-1902). Trad castellana de Sara Barrena. Fuente textual en *CP 2.274-308.*, 2005

--- *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: nueva visión, 1986. Impreso.

Posnansky, Arthur. *El signo escalonado en las ideografías americanas con especial referencia a Tihuanacu*. Berlin: Editor Dietrich Reimer, 1913. Impreso.

Ramon, Galo. *El desarrollo local en el Ecuador*. Quito: Edit. Abya Ayala, 2004. Impreso.

Ranciére, Jacquez. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial, 2013. Impreso.

Rengifo, Grimaldo. “The Ayllu.” In *The Spirit of Regeneration: Andean culture confronting Western notions of development*, edited by Frédérique Apffel-Marglin with PRATEC. London: Zed Books, Ltd., 1998. Impreso.

Revista Nacional de Cultura, *Número Monográfico de Arqueología y Antropología*, Edit. Consejo Nacional De Cultura, 2011. Impreso.

Rivera, Juan. *La chacana y el mundo andino*. Portal Qollasuyu Tawaintisuyu Indymedia. Web: <http://qollasuyu.indymedia.org/es/2004/02/570.shtml>

Robles Lopez, Marco. *Mito y filosofía en el mundo andino*. Cañar. Casa de la cultura ecuatoriana de Cañar. 2004. Impreso.



Rojas Carlos, *Estéticas Caníbales*. Cuenca: Universidad de Cuenca – POARCO, 2011. Impreso.

Sánchez, Emma. *Perú indígena y virreinal. Capítulo la cerámica prehispánica: formas, función y significados*. Sociedad estatal para la acción cultural exterior. SEACEX España. 2004. Web: http://www.seacex.com/documentos/peru_10_ceramica.pdf

Simmel, George, *Simmel o la autoconciencia en la modernidad*, Barcelona: Peninsula S.A., 2001. Impreso.

Solten, María. *Capac Ñan*. Lima: Edit. Boletín de Lima, 1980. Digital.

Strauss, Lévi. *Mito y significado*. Alianza edit., 2007. Digital

Stutzman, Ronald. “El Mestizaje: The all-inclusive ideology of exclusion.” In *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*, edited by Norman E. Whitten, Jr., 45-95. Champaign-Urbana: University of Illinois Press, 1984. Digital.

Sunzenegui, Santos (1998) “Cultura, percepción e imagen” (43-52). “La imagen pictórica” (113-127) “El cómic: manual, múltiple e inmóvil” (121-127) *Pensar la imagen*. Bilbao: Universidad del País Vasco/ Cátedra: 1º edición. Digital.

Tatzo, Alberto y Rodríguez, G. *Visión cósmica de los Andes*. Quito: Abya Yala. 1998. Impreso.

Vilar, Gerard. *Las razones del arte*, Madrid: A Machado libros S.A., 2005. Impreso.

Ziólkowski, Marjusz. *Hanan pachap unanchan: “las señales del cielo” y su papel en la etnohistoria andina*. *Revista Española de antropología americana*. Vol. XV, 1985. Editorial Universidad Complutense. Web: <http://www.usm.es/revistas/ghi/05566533/articulos/REAA8585110147A.PDF>

Zúñiga, Vanessa. “Aproximación a un vocabulario visual básico Andino”. Tesis. Universidad de Palermo. 2006. Digital.

Anexos

Anexo 1: Fotografías del trabajo de campo

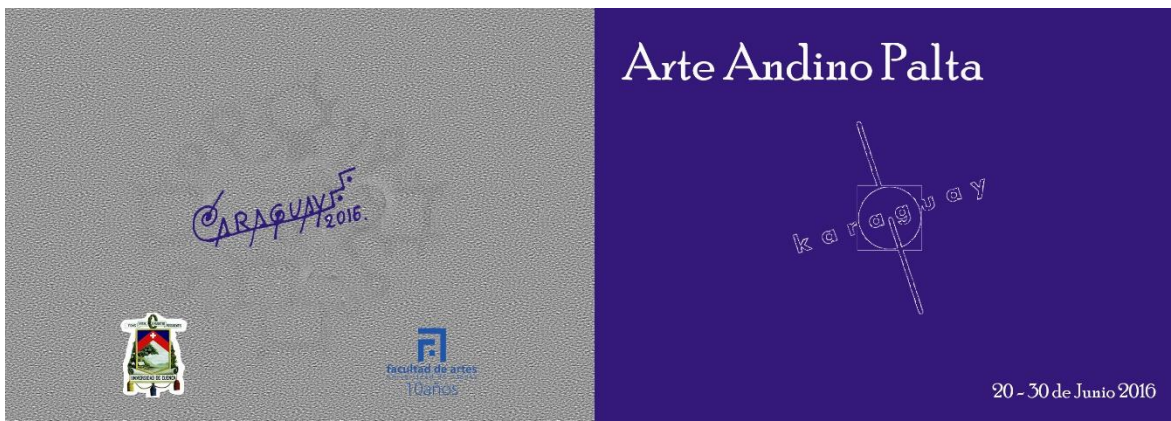


Anexo 2: Fotografías del montaje de la exposición

“Pensar arte, es cuestionar, es crear problemas que te inviten a soñar y disfrutar de la libertad, en equilibrio dinámico interconectado con el todo”.



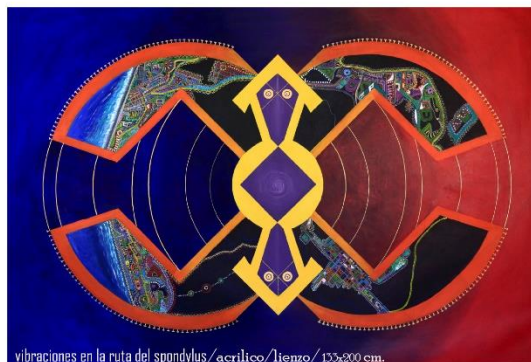
Anexo 3: Catálogos



La presente propuesta artística emplea los lenguajes del dibujo y la pintura, con los que se busca transmitir experiencias energéticas producidas por las variadas impresiones surgidas por estar en contacto con lugares intensos que siempre se correlacionan con espacios sagrados andinos. Estos lugares mágicos con los cuales se ha conflagrado revelan una presencia en el límite de lo visible e invisible y producen la mayoría de las veces, una sensación de bienestar y armonía. Lo más importante es el deseo de entender estas energías lo que ha impulsado la búsqueda de significados desde la concepción filosófica andina, debido a que la obra ampliamente definida de las culturas milenarias del Alpa Yala también emiten una reciprocidad con el espacio natural, cósmico, energético y humano, espacios que proporcionan sensaciones difíciles de definir, que generan todo un mundo de porciones en el imaginario creativo, que busca traducir a los lenguajes plásticos.

Los lenguajes plásticos generan imágenes que resaltan la comunicación entre formas visuales con formas no visuales (lo espiritual, el amor, microorganismos, otras energías, etc.), es decir las sensaciones percibidas en lugares considerados sagrados para los pueblos originarios, energías que producen imágenes que surgen de la visualización generadas en otra dimensión que son formas de comprensión y de desafíos inexplorables que producen las formas gráficas presentes en la propuesta artística, imágenes como las que han sido heredadas por los pueblos originarios que producen una vitalidad energética integradora la cual permite robustecer lo que sentimos, pensamos y hacemos. Al ser una reflexión sobre la interrelación equilibrada y dinámica, la obra artística retoma nuestras maneras de ver el pasado (y futuro) y las integra al aquí y al ahora, este espacio-tiempo, esto aquí y ahora, es una vinculación netamente contemporánea, al igual que las sensaciones que se perciben en estos espacios sagrados milenarios que han traspasado el tiempo hasta la contemporaneidad, es decir un constante devenir con todos los elementos que nos rodean, sean estos físicos o energéticos entre los cuales estamos siempre co-creando.

Favio Caraguay, 2010



Catálogo de la Exposición individual, Quito 2016

SALÓN MACHALA

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTES VISUALES
SÉPTIMA EDICIÓN



CENTRO MUNICIPAL DE ARTE Y CULTURA
"LUZ VICTORIA RIBERA DE MORA"
MACHALA - JUNIO 2016

cédulas de obras seleccionadas / cedula of selected works of art

7.8 ROBINSON BENÍTEZ ECUADOR / ECUADOR ACILCO SOBRE LIENZO 100 x 100 cm 2015	51 segundos después, Acto 1 2014 GEORVANNY VERDEZOTO SÁNCHEZ ECUADOR / ECUADOR ACILCO Y ACILCO SOBRE TELA Y TELA 100 x 100 cm 2015	Adán y Eva 2011 ZOLA CASTRO SALAS PERÚ / PERÚ 100 x 100 cm 2015
Suminime 2014 CLAUDIO MELLA CASTEL CHILE / CHILE ACILCO SOBRE TELA 100 x 100 cm 2015	05995 QNADI (Erafal) 2014 DAVID CIRREA PIEDRA ECUADOR / ECUADOR ACILCO SOBRE TELA 100 x 100 cm 2015	Vibraciones en la ruta del Spondylus 2010 FAVIO CARAGUAY CORDOVA ECUADOR / ECUADOR ACILCO SOBRE LIENZO 100 x 100 cm 2015
S/T (Don chibolito) 2014 ANDREA RAMÍREZ CABRERA ECUADOR / ECUADOR LIENZO CILINDRO EN HOLOS PINTADOS 100 x 100 cm 2015	Trasfondo de Amalia 2014 ALEXANDER TONGOMBOL PERÚ / PERÚ 100 x 100 cm 2015	Un día después de las 18:55 del 16-04-2016 2014 ERIN TOLEDO NAVARRETE ECUADOR / ECUADOR OLEO SOBRE LIENZO 100 x 100 cm 2015
DE-RE-GENERACIÓN 2014 LUIS REINOSO CHIGUITO ECUADOR / ECUADOR MIXTA SOBRE LIENZO 100 x 100 cm 2015	S/T 2014 JUAN ESTRADA RODRÍGUEZ COLOMBIA / COLOMBIA OLEO SOBRE LIENZO 100 x 100 cm 2015	Desierto 2014 PIAR BUITRAGO CUBAQUE COLOMBIA / COLOMBIA OLEO SOBRE TELA 100 x 100 cm 2015
Furia de los volcanes Nº1 2015 RICON ALVARO GUILCAMAQUA ECUADOR / ECUADOR OLEO SOBRE TELA 100 x 100 cm 2015	La gran migración de los seres efímeros 2014 IVÁN SAGASTEGUI DÍAZ PERÚ / PERÚ 100 x 100 cm 2015	Cortes 2014 PABLO ROMERO VALVERDE COSTA RICA / COSTA RICA COLLAGE 100 x 100 cm 2015
La sponda que produce 2015 CARLOS ROJAS BENAYDES ECUADOR / ECUADOR MIXTA SOBRE LIENZO 100 x 100 cm 2015	Cartografías (Cielos) 2014 ALESSANDRO VALERIO SÁNCHEZ ECUADOR / ECUADOR MIXTA SOBRE LIENZO 100 x 100 cm 2015	Geometría Especial Inca 2014 JORGE FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ PERÚ / PERÚ INTERVENCIÓN - PINTURA 100 x 100 cm 2015

Catálogo Exposición Salón de Machala 2016